Lucian Bâgiu

Lucian Blaga și teatrul.

Eseu despre absolutul estetic



OPERA OMNIA

PUBLICISTICĂ ȘI ESEU CONTEMPORAN

TIPO MOLDOVA

Lucian Bâgiu

Lucian Blaga şi teatrul. Eseu despre absolutul estetic

Colecţia OPERA OMNIA
publicistică şi eseu contemporan

Redactor: *Aurel Ştefanachi*

Coordonator serie: *Cassian Maria Spiridon*

Coperta: *Andrei Ştefanachi*

Tehnoredactor: *Roxana-Alexandra Costinescu*

ISBN 978-606-676-496-4

Editura TipoMoldova este recunoscută academic de Consiliul Național al Cercetării Științifice pentru domeniile filologie (PN-II-ACRED-ED-2012-0285) și istorie și studii culturale (PN-II-ACRED-ED-2012-0355).

Iaşi, 2014

Editura ***Tipo Moldova***,
E-mail: office@tipomoldova.ro

www.tipomoldova.ro

Lucian Bâgiu

Lucian Blaga şi teatrul.
Eseu despre absolutul estetic

Colecţia OPERA OMNIA
publicistică şi eseu contemporan

TIPO MOLDOVA

Memoriei prof. univ. dr. Vasile Fanache
(5 aprilie 1934 – 13 octombrie 2013)

Fons et origo

Prin martie 2001, student în anul III al filologiei albaiuliene, aflu că la anul IV un domn profesor venit de la „Babeș-Bolyai” preda un curs special „Scriitori filosofi: Lucian Blaga”. Într-o zi (să fi fost joia?) mă înfățișez în Amfiteatrul 8 „Vasile Pârvan”, alături de vreo patru studenți ai anului IV, iar pe ușă își face apariția magistral Vasile Fanache. Mă prezint timid și îi solicit permisiunea să asist și eu la curs. Vasile Fanache surâde și concede… La sfârșitul semestrului îl conjur să mă accepte în vederea coordonării lucrării de licență, cu subiect virtual Lucian Blaga. Profesorul consimte și mă întreabă ce anume doresc, biografie, poezie, teatru? Ezit o secundă (cursul domniei sale fusese despre poezie) și aleg teatrul. Primesc sarcina ca la începerea următorului an universitar să îi încredințez ceea ce voi fi scris peste vară. În august și septembrie 2001 am redactat, de mână (nu aveam computer și nici nu știam să lucrez cu așa ceva…), capitolele referitoare la *Zamolxe* și *Tulburarea apelor*. În octombrie Vasile Fanache, navetând iarăși între Cluj-Napoca și Alba Iulia, lecturează cele două compoziții juvenile (aveam, încă, 21 de ani…) și îmi spune scurt că e bine; totodată, că trebuie să scriu despre toate cele zece piese de teatru semnate de Blaga. Prin mai 2002 teancul de manuscrise devenise apreciabil. Lucrarea de licență, asemenea. În referatul aferent, Vasile Fanache o recomandă publicării. Eu îl ascult, ca de obicei, foarte serios, precum novicele dând ascultare părintelui spiritual și îl întreb unde anume să o

public. Îmi sugerează să mă adresez unui alt profesor care naveta către Alba Iulia și care era directorul unei edituri în Sibiu. Mircea Braga se implică profesionist în proiect (între timp deveniserăm colegi de Catedră filologică), printre altele sugerând varianta de copertă. Bunicul meu, Gheorghe Roman și mama mea, Maria Lucia Bâgiu, asigură suma necesară editării celor 95 de exemplare ale primului meu volum de autor: *Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului*, Sibiu, Imago, 2003. Unul singur mai am în bibliotecă. Volumul este prezentat, cu ocazia Festivalului „Lucian Blaga" din mai 2003, la Sebeș (de către o colegă de Catedră, Diana Câmpan), la Alba Iulia (de către Vasile Fanache) și la Cluj-Napoca (de către autor). Mircea Popa publică la rându-i o recenzie. Anul următor Constantin Cubleșan coordonează *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* și îngăduie să iscodesc asupra *Meșterului Manole*. Peste ani, în 2009, capitolul dedicat lui Zamolxe este tradus în SUA de către Doris Plantus-Runey, iar cel referitor la *Înviere*, citat într-un studiu scris în spaniolă de Mariano Martín Rodríguez. În pragul vârstei de 35 de ani, îmi este dor, uneori, de vara anului 2001…

Ediția de față reproduce textul originar, al volumelor amintite, cu revizuiri minime, exclusiv la nivelul expresiei.

Autorul

Motto

„Asistăm la o degradare continuă a spiritualității (religie, filozofie, metafizică) la simple valori artistice. Procesul seamănă cu al entropiei universale. Proces ireversibil. Spiritualitatea își pierde încetul cu încetul puterea de acțiune primară – păstrându-și doar eficacitatea estetică”.

Lucian Blaga

„Absolutul nu poate fi extirpat, ci numai degradat. Și spiritualitatea arhaică, așa cum am descifrat-o, însetată de ontic, se continuă până în zilele noastre: însă nu ca act, nu ca o posibilitate de împlinire reală a omului, ci ca o nostalgie creatoare de valori autonome”.

Mircea Eliade

A Brief Foray into the Dramaturgy of Lucian Blaga

"Zalmoxis, A Pagan Mystery" (1921) is a dramatic poem in which each character autonomously structures his own discursive lyric, expressing thus a variety of concepts over the spiritual foundation of the Dacians. The charm of each nuance in part relates in the last instance, the mode in which the author understands the proper structure of the actual dramatic perspective above the revolt of our non-Latin foundation. The new god is a vain and vengeful one. His emergence from the data of the natural condition of humanity tries the character who is both chthonic and Dyonisiac of the new religion. The solution to transform the prophet Zalmoxis into one of the gods of the traditional polytheistic religion appears rightfully inherent, the only compromise possible for a community unprepared and incapable of being initiated into monotheism. The Dacians would close their eyes to the teachings of the Blind One while in a spiritual night they are complacent, so evident because they cannot perceive the truth; they cannot live the religious revelation the way it is very possible to do. The Dacians were not Greek, but to catalogue their faith whether by the embodiment of the Dyonisiac, or the regimentation of the Apollonian means to denature the true spiritual dimensions that were impossible for them to define in the first place. The Dacians configured by Lucian Blaga in "Zalmoxis" have a heterogeneous character in comparison with the

concept of humanity. They are an imperfect construct, their community is undefined, and it is but an embryo of society. The interpretation in conformity with Dacians, who would have been more than men, is illusory; Dacians appear as something less than men. Their incapacity to frame within a specific divine project need not be viewed as a spiritual failure. Moreover, the Dacians were not yet ontologically completed and thus were unprepared for the revelation of the new faith of the Blind One. The original mystery of existence cannot be, therefore, overcome: you, as a man, endowed or not, to intuit, however incomplete, imperfect and partial, you are finally forced to let him subjugate you. To recognize oneself bound in the face of the mystery means, at most, to know it luciferically, meaning the guarantee of survival of the secret beyond yourself. It is tragedy from here on in, but all the greatness of the human condition as well, because the ontological destiny of man is to live in the "horizon of mysteries" and to be endowed with "revelation" that is realized through the act of creation, from the prophet. The destiny of the prophet Zalmoxis would have been to sacrifice himself for his entire people, as a kind of scapegoat over whom he concentrates the sins of the community, sacrificed by people in order to be forgiven and saved by gods. Once they have accomplished the killing of the prophet Zalmoxis, killing even his statue, the Dacians earn the revelation of the myth of the Blind One. Post facto they seem to believe that The Blind One is, from this day forward, among them, theirs, themselves. In Lucian Blaga's debut play he does not reconfigure the cult of Zalmoxis in his historical markings, but rather creates a space in which the creative imagination of the poet begets his own myth. Between the chthonic and the uranic, in Blaga's play, it is possible that Zalmoxis could have lost contact with his kind. Starting from an existential dimension so specific and familiar of his people, namely the chthonic, Zalmoxis will have estranged himself to Dacians through his overstay in a cave, where in his attempt to embrace a new dimension - the uranic - seemed too much to those below, who, prisoners of their own spiritual limitations, ontological

or drastically sanctioned and from within a primary instinct of self-protection. However, the myth is born spontaneously after the disappearance of the prophet, the intuition and consciousness of the Dacians suggesting a revelation. Sacrificing his messenger, the Blind One guaranteed his being in the horizon of immortality.

In the second play Lucian Blaga wrote, "Tulburarea apelor" ("Whirling Waters", 1923) the author imagines an Orthodox Romanian priest from Transylvania which, at 1540, strives to find out a new spiritual path for his people. This new and yet unidentified religious belief – presumed to be the single authentic one – is different both from the Lutheranism from the citadel of Sibiu (Hermannstadt) and from the Dionysian features the virgin Nona carries out in an erotic behavior. We come to understand that the priest lingers for a religious entity that has not abandoned the world – as the Orthodox God seems to have done – but is a living continuous presence within the immediate reality. All the kingdoms are a manifestation of this ubiquitous spirit called "Jesus the Earth" in a genuine expression of pantheism. For Lucian Blaga this is an aesthetic way of revealing how the assumed religion of the pre-historical Thracian / Getae / Dacian prophet Zalmoxis – the sacred nature – has perpetuated and adapted itself in the medieval Romanian mentality and culture.

Lucian Blaga's play "Daria" (1925) is a bourgeois melodrama or a psycho-analytic drama. Our approach is from a perspective which goes beyond both the triviality of the surface theme (i.e. is the lack of satisfaction a wife experiences in domestic love) and the artificial speech the protagonists resort to. The underlying characteristic which eventually redeems this rather peculiar dramatic experiment is the very significance the author assigns to human instincts, seen as an essential feature and a true innate value of humanity. The whole play is a plea for the will and the possibility of humankind to find out by itself the ways to step into the transcendental absolute, to make the "ontological leap", to become part of the great unbeknown by means of events of the "profane"

creature: love and creation. To what extent is man successful in such a naïve and ambitious undertaking we are yet to interpret. We also draw a parallel with other contemporary European expressionist artistic works that might have influenced Lucian Blaga, most notably Frank Wedekind and Edvard Munch, in an attempt to outshine the limitative Freudian outlook.

Styling in art has both the lure and the hazard to oscillate between the achievement through the aesthetic sublime and the unfulfillment in the marginal areas of the aesthetic that bear the name kitsch. A cycle of intellectual concerns of the author Lucian Blaga are embodied in the existential obsessions of the characters of the drama "Ivanca" ("The Deed", 1925) in such a way that the artistic transfiguration at an elevated level makes easy way for the conceptual and formal schematization, with uncertain outcomes. The essential features of the new drama do not produce intellectual or artistic revelations, they are not outposts of a bridgehead but suggest a lonely dead end, an itinerary that may be interesting for its path, but is also surprising for its incapacity to find a different solution of the resolution, other than conventional patterns. "The deed" of Luca the painter may be accounted for positive constraint of the hence enlightened obsessions. "The deed" of the playwright Lucian Blaga looks more like a stalemate. The three cardinal points of the drama are three slices of life that make up a personality: Luca the painter, The Father, Ivanca. It would be an error to account any of the three protagonists a viable autonomous ontology. Hypostasis of a tout ensemble, the three fragments make up a puzzle. The Father and Ivanca act for the vitals, they are shades of the profound diapason that circumscribes human individual. The superficies shell, apparent and fake, is embodied by Luca the painter. The metaphysical (or, more prosaic, psychoanalytical) essence is to be the final value of two antagonistic powers that do not balance out each other in the end. The centrifugal power of the painter who is lingering while brushing up (a way of evasion after all) is transfixed in a silent facing with the centripetal power of the other two fragments of being. The Father

and Ivanca seem to carry it off well, outnumbering the young artist by their innate way of self-being. Luca the painter is tormented and alone on the rampart of a face-off where he infers the falsehood of his undertaking, of his stand and of his resources. Thus the nature of the painter experiences an ever increasing stress, up to the incumbency of an identity implosion. This institutes the necessity to commit the redemptional and illuminating deed, a unique resolution to surmount the existential impasse.

We endeavor to point out the aesthetic perspective the philosopher, poet and playwright Lucian Blaga offers in his unique pantomime, "Înviere" ("Resurrection", 1925). The author made full use of Silence as an aesthetic textual technique and a virtual feasible stage device in order to experience and to appropriate a passage to (and a revelation of) "the absolute". Mythology and mythological reason are transitional steps in this spiritual journey, which is made up of a combination of successive "synthesis images", similarly found in the folk ballad "Vochita", along with the pagan rituals and beliefs of the Romanian patriarchal world.

In Blaga's masterpiece, "Meșterul Manole" ("Manole, the Master Mason", 1927) Mira is the perfect purity where the demonic of the master mason has no access. The craftsman's wife is the embodiment of innocence, the heavenly depiction of mankind as opposed to demonic Manole. "Serenity" and "light" are words that repeatedly occur in her monologue thus suggesting the plenitude of being she is about to conceive when she would be raising into the light her perfect precious, the church. Găman is the embodiment and the expression of the dark, ancient faith of the earth's powers. The very appearance of the character in the story of the play seems to be part of a different logic, the fabulosity, the heresy, "fairy-tale like figure". He utters the words dissonantly and links the sentences into texts that have seemingly no logic for he professes a magic ritual, usually unconsciously, while falling into a trance, ecstatically, mediated by sleeping commonly. Through this ritual he enables the connection with another world, that of the powers of the earth. The

builders imagine through their sensitive responses a generic humanity. They are masons by spiritual vocation, actually emissaries of the anonymous crowd. Manole's journeymen stay for the dramatic swing between the ideal and egotism, which precedes the collective creation of a miracle, if committed in the name of humanity. The third mason, while explaining the work of art, metamorphoses it from an aesthetic to a religious asset. The sixth mason is the most outlined of all builders for he carries out a separate part that is to constantly gainsay Manole, to incite to insubordination and rebellion. The eighth mason is fully aware of the outstanding artistic accomplishment of all builders, their edifice about to become a cultural and even political symbol of the nation. There are several characters with a brief appearance in the history of the drama, thus having an apparent minor significance in designing the play. They seem to be mere "working tools" for the playwright. However when relating them to the major issues of the literary product and if integrating them in a larger vision of the whole creation of the author their significance and role can be outlined in a more adequate manner. The Herald may stand for the impossibility of the common man to understand the drama of the artist, for the incapacity of a mediocre person to assimilate the aspirations of the genius. The Second Carter is a good opportunity to express the Middle Ages relations between the Orthodoxy of the Romanians and the Lutheranism of the Saxons in Transylvania, the Protestantism and the whole religious Reform having been rejected naturally by the Romanian people. The Third Carter is the pretext to express in an artistic manner a historical reality, i.e. the major role Târgovişte played as a spiritual focal point for the Romanian Middle Ages Orthodoxy, but also as a centre for the religious printings in Romanian or Slavonic languages. Also one can distinguish the suggestion of a light irony on the behalf of the author with regards to the human prosaic hypostasis of the Romanian Orthodox priests when associating their two fundamental habits, anointing the priests and taking care of their own housekeeping. The Voivode is an image

of a person with a subtle, diplomatic intelligence that leaves room for a waggish wit. He is fully aware of his condition as patron of church building. He hesitates between two decisions he should make concerning Manole the Craftsman: either to highly praise the artist, the creator or to sentence to death the human murderer. Whichever decision he would make, he knows very well his prerogative as a ruler is absolute and supreme, the Middle Ages autocracy allowing him anything. Having a refined spirit, the Voivode understands from the very beginning both the superlative features of the creation and the sacrifice of the creator. His attitude seems to be benevolent, conciliatory, as he is very satisfied with the "gift" of the Masons – in his view the church belongs both to the ruler and to God. It becomes obvious the Voivode urges Manole to enjoy the "fruit of his endeavor and of his hands". He forgives Manole, having been convinced that at the Last Judgment the church Manole has built would exculpate him of all sins. After Manole commits suicide the Voivode pays him the proper respect. The whole portrait configures the Voivode as an exceptional ambassador of his people, at a far distance from the bloody figure portrayed in some variants of the folk ballad, closer to the real historical character, the benefactor of the Argeş Monastery, Neagoe.

We strive to reveal to what extent Lucian Blaga's seventh drama, "Cruciada copiilor" ("The Children's Crusade", 1930) is to be reduced to the status of an aesthetic antagonism of two Christian denominations, Catholicism vs. Orthodoxism. Though the author imagines two monks and a western crusade through eastern land, we come to realize that the most important aspects of the play are its other characters, i.e. the Lady of the Fortress, her child and Crazy Ioana; moreover, the Fortress itself, a place that could not be geographically mapped for it is not a real realm, but a mythical world, an imaginary boundary between reality and fairy-tale, a mental concept where the authentic ancient spiritual features of the patriarchal original Romanian culture and civilization still survive. We conclude that the drama is an artistic attempt to save the

paradisiacal innocence and at the same time a philosophical warning to the futile death spiritual corruption implies.

The Romanian apriorism, the presumed autochthonous ancestral mentality had no means to express itself through tragic drama in the antiquity. Thus the playwright Lucian Blaga introduces the presumptive conception by means of modern methods, the author being concerned with the metamorphosis of the native spirituality from prehistory to the ontological failure of modern times. With regards to "Avram Iancu" (1934) the mythical dimension seems to grow indistinct due to the historical facts. It reduces itself to the appearance of the protagonist from the legend and his final departure into the legend. Yet the well documented plot of the historical drama is merely an opportunity to cogitate on the insinuation of the absolute in the fatal development of the daily existence towards the "original, archetypal and eternal phenomenon".

"Arca lui Noe" ("Noah's Ark", 1944) is based on a folk tale influenced by Bogomilism. Brother and Unbrother stand for the antinomic duality of the absolute principle. Fellow and Unfellow are indestructibly united. Unbrother cannot be mastered and Brother would be an ontic sterility if his fellow absent. However the Bogomilic vision becomes complicated in Blaga's meaning. The greybeard Brother, the Patriarch is "the forefather of all ancestors" who comes "from here and from further away", that is the archetype monad. Yet, if Unbrother is the shadow of Brother, one has to conclude that he dates from the same beginnings, also "the forefather of all ancestors". Therefore, who and where might be their father? If not "in existence" anymore, then the mankind might have been left at the mercy of an amicable but eternal facing of the two brothers. The prototype of humanity looks like a waste, a spiritual mutant so the will of the Patriarch arises with a drastic determination. If the mankind created in the likeness of Brother bears more resemblance to Unbrother, then the Patriarch himself is about to find his own needlessness. Thus a new series of ontology is to be created in order

to provide another chance to the ontic itself. Through a *coincidentia oppositorum* we can assert that in "Manole, the Craftsman" life is a receptacle for creation whereas in "Noah's Ark" the creation is the sole receptacle for life. One could argue a Sophianic expectation (adapted by the philosopher Lucian Blaga from Spengler and Frobenius, the transcendent descending, revealing itself in a embodiment of the universe): the Ark itself rises as the supreme receptacle of Life, assigned by the absolute.

"Anton Pann" (1945), Lucian Blaga's last drama is highly autobiographical. When writing about the popular poet, musicologist and composer Anton Pann, about his love for life and his sacrifice for his literary work, Lucian Blaga is writing, more than ever, about himself. "The Story of the Word" is to be made up out of the people's proverbial sayings brought together by Anton Pann. The book becomes an artistic expression of the Romanian apriorism, of the ethnical genius in a balance realm. This is possible for the autochthonous "mioritic" space has preserved its connections to the magic even in the modern prosaism. The contacts with the age of the superstition, of the myth are not lost forever. The poet finds himself in a tragic state, caught between vow and denial. Just like Manole the Master Mason, he has both the awareness he is predestinated for the daimonic mission to create and the intuition he cannot dissociate the act of creation from the most specific feeling of human life, which is to be sacrificed, the love. On the night he creates "The Silent Song" the poet gives away everything for his work. The poet is anchored both in the near horizon and "beyond", bearing both the human bit and the daimonic predestination in his genius nature, leaving from history and making a halt, eternally, into the story.

In English by Lucian Bâgiu and Doris Plantus-Runey

Instituirea „estetică” a spiritualității absolute prin „misterul expresionist”

Dincolo de toate clasificările și interpretările virtuale, teatrul lui Lucian Blaga se construiește în secvențe de *coincidentia oppositorum* întrucât este un teatru al conflictelor de idei. Autorul caută să suplinească prin teatrul său adevăruri pe care nu i le poate revela rațiunea. Fabulația are o aparentă apartenență la istoric, dar personajele sunt idei create de imaginația sa. Petre Manoliu și Octav Șuluțiu sunt printre primii care observă apartenența dramaturgiei blagiene la „teatrul de idei”, cel din urmă relevând, alături de importanța istorismului, autohtonismului și legendarului, pe cea a tăcerii, element dramatic principal. Mircea Bogdan intuiește corect că teatrul lui Blaga este o artă a cuvântului, Mircea Braga dezvoltând ideea unei viziuni artistice asupra specificului național și a întrupării într-un teatru de mare adâncime ideatică, creându-se „unicul teatrul artistic din literatura noastră”[1]. Între cei care au acordat o atenție sporită în ultima vreme dramaturgiei blagiene, o cercetare cu valențe exhaustive este cea a Doinei Modola, la opiniile căreia ne vedem nevoiți a subscrie. Așadar, „intrigile se încarcă iradiant de simbolistică ontică și ontologică, alimentate în adânc de o înțelepciune străveche, reconsiderată cu ochi noi din perspectivă

[1] Mircea Braga, *Dramaturgia blagiană sau triumful artisticului* în „Steaua”, anul XIX, nr. 3, martie 1968, p. 5-12; nr. 4, aprilie 1968, p. 14-23.

universală. (…) Fiecare dintre piesele blagiene, concepute ca episoade teatral dramatice ale unei ample epopei naționale, alcătuind o frescă realizată procesual, din capitole cruciale, emblematice, ale unei istorii milenare, devine prilejul unei recuperări culturale specifice, prin recurgerea la forme spectaculare ceremoniale"[1]. Același exeget lansează și o reconsiderare a apartenenței la forma teatral-dramatică, speculația că Blaga ar reconfigura tragedia fiind surclasată de o pertinentă argumentare a recuperării unor formule mult mai diverse și mai justificabile estetic și cultural, forme teatral-dramatice preponderent nonaristoteliene. Istoria a privat cultura română de experimentarea nu doar a tragediei antice, ci și a misterului medieval, dramaturgia blagiană izvorând „din adâncul sentiment de frustrare în fața istoriei – lait-motiv al gândirii blagiene – dintr-un generic «dacă ar fi fost să fie», manifestat într-un secol erudit"[2]. Și, cu erudiție, Blaga a oferit o șansă misterului antic (*Zamolxe*, 1921), scenariului misterial renascentist (*Tulburarea apelor*, 1923), „jocului dramatic" expresionist (*Fapta*, 1925), pantomimei misteriale medievale (*Înviere*, 1925), dramei psihanalitice (*Daria,* 1925), tragediei instauratoare (*Meșterul Manole,* 1927), misterului simbolist (*Cruciada copiilor*, 1930), frescei istorice (*Avram Iancu*, 1934), parabolei biblice (*Arca lui Noe*, 1944), jocului cu măști (*Anton Pann*, 1945). Mai mult chiar, Doina Modola apropie dramaturgia primei perioade de creație (1920-1925) de manifestările, tendințele și revendicările avangardei teatrale românești, reprezentată de grupările *Teatrul nou* (1920), *Studio* (1921), *Insula* (1921), *Poesis* (1922), *Teatrul sintetic* (1925). Propunerea poate părea ușor hazardată, în orice caz autentică, realitatea fiind că ar putea explica îndelungata incertitudine a aprecierii dramaturgiei blagiene și mai ales „interpretările monocorde ale întregii creații din perspectiva unor poetici tradiționaliste clasice sau realiste, care au perceput mai

---

[1] Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București, Ed. Anima, 1999, p. 13.
[2] *Ibidem*, p. 14.

degrabă derogările în raport cu normele comune decât specificul inerent acestei dramaturgii"[1].

Indubitabil Blaga se baza pe o viziune antropologică, dar modalitatea de a o exprima artistic aparține tehnicilor moderniste, în acest sens expresionismul luând o accepțiune proprie în teatrul său. De identificat prin raportarea la expresii stilizate, esențializare și abstracțiune, expresionismul este perceput de Blaga nu ca un curent modern, ci ca o categorie tipologică recognoscibilă în întreaga istorie a culturii. Expresionismul este un stil cultural care promovează valoarea și ideea de „absolut", precum și raportarea la principiul cosmic, ontic. Recuperarea estetică a spiritualității absolute aparține așadar expresionismului în măsura în care vom considera expresionismul ca pe un stil detectabil în cultura europeană medievală și modernă, inclusiv în cultura populară românească și chiar în spațiul extraeuropean, la egipteni, indieni, japonezi, chinezi etc. „De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru, încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, îl întrece, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist"[2]. Din această perspectivă teatrul blagian aparține cu siguranță expresionismului, categorie tipologică ce urmărea „redarea lucrurilor *sub specie absoluti*"[3]. Însă ori de câte ori vom aborda dramaturgia lui Blaga din perspectivă estetică, nu vom putea ignora că „normele artistice reprezintă de fapt o invazie a atitudinii culturale în «estetic»", emanațiuni nu ale esteticului, ci ale unei „realități psicologice extra-estetice"[4].

---

[1] *Ibidem*, p. 14-15.

[2] Lucian Blaga, *Probleme estetice,* în vol. *Zări şi etape*. *Studii, aforisme*, *însemnări,* Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 55.

[3] *Ibidem*, p. 56.

[4] Lucian Blaga, *Filozofia stilului,* București, Cultura Națională, 1924, p. 36.

I. *Zamolxe* (1921). Revolta fondului nostru nelatin

„…opoziţia între modul în care concepe Magul raportul om-natură şi modul în care îl concepe Zamolxe (de fapt dacii în piesă), aşa cum această opoziţie este formulată în dialogul dintre Mag şi cioplitor, aminteşte îndeaproape opoziţia apolinic-dionisiac din scrierea lui Nietzsche *Naşterea tragediei din spiritul muzicii*."[1]

„…atât Nietzsche, cât şi Blaga, avuseseră o bună intuiţie culturală atunci când făcuseră din dionisyac simbolul reemergenţei unui fond ancestral, de substrat nelatin."[2]

Spiritul creator al lui Lucian Blaga cunoaşte o reorientare în momentul în care se încheie epoca formaţiei sale: necesitatea afirmării propriului spirit etnic în raport cu alte culturi nu se poate dispensa de implicarea în discursul artistic a unei concepţii despre fiinţa şi rostul existenţei. Obiectivarea lirismului se va realiza prin recurgerea la măşti culturale, evidente în ciclurile *Moartea lui Pan* şi

---

[1] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga. *Opere*. 3. *Teatru*. Bucureşti. Editura Minerva, 1986, p. XV-XVI.

[2] Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. Iaşi. Institutul european, 1998, p. 185.

Versuri scrise pe frunze uscate de vie din volumul *Paşii profetului*. Tot în acest context va aborda un nou gen, poemul dramatic, în *Pustnicul*, inclus în volumul citat şi dezvoltat în *Zamolxe*. Între acestea, cel mai disponibil în a determina atitudini de stranietate deconcertantă rămâne *Zamolxe*, poem dramatic în care fiecare personaj îşi structurează autonom discursul liric, exprimându-se astfel o varietate de concepţii asupra fondului spiritual al dacilor. Farmecul fiecărei nuanţe în parte relevă, în ultimă instanţă, modul în care autorul înţelege a structura dramatic propria perspectivă asupra revoltei fondului nostru nelatin.

Ciobanului îi este frică de lumina lunii: „Soarele-i uşor, dar luna-i grea.”. O resimte ca pe o povară întrucât lumina propagată de lună nu este cea adevărată, originară. Este o reflexie nefirească a luminii reale, iar starea de cunoaştere a adevărului unic se află într-o condiţie precară, dacă nu chiar eronată, în ceea ce-i priveşte pe daci, în speţă pe Cioban. Cel care cade sub incidenţa luminii lunii nu mai este el însuşi în raport cu lumea reală, în parte şi pentru că lumea însăşi care-l înconjoară nu mai este cea autentică, nu mai este relevată corect de o lumină falsă. S-ar putea susţine o paralelă între condiţia ontologică a oamenilor din *Mitul peşterii* (al lui Glaucon), al lui Platon, şi fiinţarea Ciobanului sub incidenţa luminii lunii. Ambele ipostaze umane se află alături de proiectul realităţii esenţiale. Ciobanul îşi conştientizează culpa, nefirescul fiinţării sale nocturne şi doreşte să se reintegreze în proiectul corect, doar că nu cunoaşte modalitatea de a o face. Pe de altă parte, nu trebuie eludată o evidenţă: lumina lunii, „grea”, sub auspiciile căreia se regăseşte dezarmat Ciobanul, constituie o trimitere directă la jumătatea nocturnă a cerului Aticii, tulburătoare, reprezentată de nimeni altele decât de misterele iniţiatice şi de obscurele ritualuri de sacrificiu specifice freneziilor dionysiace.

Efectele luminii nocturne sunt din cele mai nefaste pentru Cioban, el fiind transformat în pricolici: „… şi-n chip de fiară neagră-mi sfâşiu / oile din turmă.”. Ciobanul performează un sacrilegiu, sau, mai corect, un ritual păgân, specific dionysiac: sfâşierea oilor,

sparagnos, care presupune în subtext şi consumul cărnii crude, omofagia, poate punctul culminant al freneziilor dionysiace, moment în care muritorii fideli credinţei păgâne, de origine tracică, credeau a se identifica cu zeul însuşi, reprezentat de ţap, cu Dionysos. Distrugerea limitei zeitate-uman se producea prin beatitudinea provocată de extaz. Unificarea umanului cu animalitatea sugera reîntoarcerea în haosul lumii fără lege. Însă lipse dimensiunea eshatologică, cea soteriologică de asemenea, care apar doar în orfism. Dionysianismul nu făcea trimiteri la viaţa de dincolo şi nici la nemurirea sau mântuirea sufletelor, ci pe acest pământ se producea o evadare spre o deconcertantă stranietate. Esenţa ritualului dionysiac era de a aşeza mai bine prin sacralizare ordinea umană. Aşadar în opoziţia dezvoltată de Nietzsche în 1872, apolinic-dionysiac, Ciobanul este în viziunea lui Blaga materializarea dramatică a celei de-a doua ipostaze. Ciobanul însă nu a fost dintotdeauna subiectul unei atât de nefireşti experienţe:

„*Vrăjitorul*
De când îţi porţi osânda?
Ciobanul
E-al şaptelea cules de vii.
Neastâmpărata droaie asculta-n livada Orbului
cuvântul lui Zamolxe.
Am fost întâiul care l-am brodit cu-o piatră".

Ciobanul îşi numără osânda în repere bahice, atât de comune vieţii cotidiene a dacilor, dar şi alaiurilor dionysiace de pe dealurile Greciei antice. Dincolo de evidenţe, Ciobanul se relevă apostol al noii credinţe propagate de Zamolxe, chiar dacă nu este conştient de rolul ritualic pe care-l interpretează consecvent. Aminteşte în acest sens de bacantele lui Euripide sau de Aiax Telamonianul din Salamina, al lui Sofocle, muritori asupra judecăţii cărora zeul îşi exercită nemijlocit voinţa. Transferul noii credinţe dinspre profetul acesteia, Zamolxe, înspre primul său discipol, Ciobanul, se va produce la nivelul gândului fără glas, fără cuvinte, printr-o privire care va însemna urme adânci în conştiinţa primului muritor care schiţează gestul

renegării unui aparent proscris:

„Nu mai ştiu, am tremurat apoi şi mă durea,
căci tânărul deschise ochii mari şi trişti –
şi n-a-ntrebat de ce.
Dar în aceeaşi seară s-a ivit şi luna.
Mi-am sfârticat cinci oi şi-am plâns în lâna lor”.

Pentru a convinge o comunitate cu propriile sale tradiţii de autenticitatea unei noi credinţe religioase, Zamolxe oferă drept exemplu de convertire pe primul său opozant. Culpa de a nu fi recunoscut noua credinţă, a Orbului, este ispăşită prin grave tulburări ontologice. Noul zeu este unul orgolios şi răzbunător. Ieşirea din datele condiţiei fireşti ale umanului probează caracterul htonic, dionysiac, al noii religii. Însă tot aceasta ar putea oferi şi soluţia reintegrării într-o ordine a firescului, a umanului, condiţia fiind simplă, obedienţa, recunoscându-ţi eroarea iniţială:

„Mă duc pe urmele acelui tânăr cu ochi mari
şi caut în nisipuri sângele ce-a curs din trupul său.
Când sorb o picătură, mă dezmetecesc
şi iarăşi mă fac om”.

Ciobanul este înfricoşat însă într-o mai mare măsură de caracterul vindicativ al noului zeu Zamolxe decât de autenticitatea noii credinţe a Orbului. Dorinţa esenţială a Ciobanului este aceea de a scăpa de sub incidenţa vieţuirii sub auspiciile nocturne: „Păzeşte-mă de lună” imploră el, apelând la Vrăjitor (sacerdot/şaman tradiţional), dovadă că dacii nu erau pregătiţi să asimileze noua religie a Orbului. Soluţia de a-l transforma pe Zamolxe profetul într-unul din zeii unei tradiţionale religii politeiste apare astfel drept inerentă, unicul compromis posibil pentru o comunitate nepregătită şi incapabilă de a fi iniţiată în monoteism. Că învăţătura orbului le era străină dacilor o dovedeşte şi faptul că Ciobanul caută o scăpare făcând apel la Vrăjitor, în fond un farsor care, invocând spiritul focului – duh primar atât în sensul de primordial, cât şi de rudimentar – se foloseşte de o viclenie raţionalului pentru a denatura o învăţătură primejdioasă prin incomprehensibilitate şi condiţia sa

novatoare. „Zamolxe n-a fost om" decretează vocea Magului ascuns, sacerdot care intuindu-se expus aneantizării nu are putinţa de a contracara prin ritual tradiţional, ci prin iluzia unui mit virtual, mit care, odată patentat, este uşor încadrabil în vechile practici ritualice, poate adăugându-le noi forme şi dimensiuni, dar asigurându-le supravieţuirea: riturile apolinice. Apolinicului îi era specifică armonia formelor vizibile, aparenţa unei seninătăţi calme, echilibrate, neproblematice. Adept al acestei paradigme ontologice pare a fi redevenit Ciobanul când se împărtăşeşte din sângele vărsat din trupul lui Zamolxe, sub forma vinului din craniu, iar apoi îngenunchează supus noului zeu, urmând a-i aduce jertfe păstrăvi pe altar – coincidenţele cu aspecte ale creştinismului sunt omniprezente în acest poem dramatic. Reintegrarea în datele echilibrate, armonioase, bine precizate şi determinate ale unui cult de tip apolinic pare a se fi realizat după dorinţa şi voinţa Magului.

Că noul cult, al lui Zamolxe-zeul, nu este unul veritabil, transpare şi din parabola prezentă aparent incidental şi neglijabil în actul al doilea, care constă într-o soluţie facilă aflată de copii pentru a evita ororile realităţii. Înfricoşat de „ciobanul care se face noaptea priculici", copilul cel mai mic, Nusitatu, va asculta povaţa celui mai mare pentru a se feri de expunerea nefastă la această metamorfoză străinii firii umane: închizând ochii, copilului i se pare că e noapte şi că datorită întunericului nimeni nu l-ar putea repera. În fapt identificăm, în această situaţie existenţială transpusă la nivel ludic, reacţia dacilor aflaţi în incongruenţă cu esenţa învăţăturii Orbului. Temându-se de aceasta în mod similar cu temerea lui Nusitatu, ei vor accepta naivi o stratagemă eronată, dar convenabilă, de a se debarasa de pericolul expunerii la o filozofie existenţială pe care nu o puteau concepe şi asimila. Aceasta le-ar fi relevat deşertăciunea condiţiei lor spirituale şi i-ar fi supus aneantizării sub raportul metafizicului, răpindu-le tocmai acea componentă a fiinţării care îi definea ca o comunitate umană. Dacii vor închide ochii la învăţătura Orbului, iar în noaptea spirituală în care se complac evident că nu pot percepe adevărul, nu pot trăi revelaţia religioasă, după cum este foarte

posibil ca nici Orbul să nu îi mai identifice ca virtuali credincioşi. În nebuloasa voluntar creată le va fi uşor să îl considere pe profetul unei noi credinţe drept un firesc reprezentant al galeriei religioase tradiţionale. În definitiv este chiar binevenit, fiind unul de al lor, de neam getic, toate zeităţile dacice fiind originar alogene:

„*Ghebosul*

... E bine-aşa: de-acum aveţi
un zeu care-nţelege şi limba voastră.

(Ironic:)

Ceilalţi nu vorbesc decât greceşte".

Paralela dintre jocul copiilor şi reacţia comunităţii poate fi probată şi la nivelul celui care manipulează, aici putându-l identifica pe Mag transpus în „cel mai mare copil" iar pe Vrăjitor în „cel mijlociu". Mai marele unei comunităţi este învestit cu încredere din partea celui mai mic, iar la vreme de restrişte cel mai mic doreşte să creadă în competenţa celui mai mare. Acesta, la rându-i, înţelege a fi de datoria sa a-şi satisface orgoliul manipulându-l pe cel situat mai jos în ierarhia comunităţii. Un intermediar, mijlociul „şiret, stăpânindu-şi râsul", va exploata situaţia inerent creată. Din ecuaţie toţi vor ieşi satisfăcuţi şi încredinţaţi, deci comunitatea este mântuită în ansamblul ei, în aparenţă. De suferit suferă principiul, Ideea, care este denaturată şi profetul ei, care este arestat spiritual. Sextil Puşcariu este primul care observă acest aspect, în urma unei lecturi a piesei, lectură realizată chiar de autor: „… gloata lipsită de convingeri adânci, care, în tendinţa ei de divinizare, uită ideea semănată de apostol din momentul când i-a ridicat o statuie în templu;"[1].

Şi totuşi, dacii nu erau greci, iar a le cataloga credinţa fie ca întrupare a dionysiacului, fie ca înregimentare în apolinic înseamnă a le denatura adevărata dimensiune spirituală, dimensiune care le-a fost în primul rând lor înşile imposibil să o definească. Caracterizarea

---

[1] Sextil Puşcariu, *Memorii*. Ediţie de Magdalena Vulpe. Prefaţă de Ion Bulei. Note de Ion Bulei şi Magdalena Vulpe. Bucureşti. Editura Minerva. 1978, p. 533.

cea mai expresivă în acest sens ne este oferită de un intrus, străin de comunitate, singurul care poate obiectiva fiinţarea lor. Cioplitorul grec va apropia Firea dacilor de credinţa Orbului într-o chinuitoare interogaţie retorică:

„Şi oare dumnezeul orb al său e altceva
decât ăst fel al Firei şi al dacilor –
sălbatic, chinuit, orb, straniu şi veşnic frământat?
O, nu. Aicea nu mă simt împrejmuit de oameni,
ci aşa de mult în mijlocul naturii,
încât mă mir că ei nu au mănunchi de muşchi pe cap
în loc de păr – ca stâncile”.

Cu toate acestea, un conflict între condiţia metafizică a dacilor şi înţelepciunea Orbului se perpetuează de-a lungul poemului, deci diferenţe trebuie să subziste între cele două credinţe. O posibilă explicaţie o oferă George Gană: „… dacă apropierea de natură este fondul învăţăturii lui Zamolxe şi al felului de a fi al dacilor, înţelegerea sau trăirea acestei apropieri e diferită: în timp ce semenii săi trăiesc în chip firesc «starea de natură», sentimentul apartenenţei la ea, Zamolxe le aduce conştiinţa separaţiei şi a unei distanţări care să facă posibilă deopotrivă cuprinderea naturii ca întreg, venerarea ei ca divinitate absolută (divinizare şi ipostaziere mitică) şi dominarea ei, participarea la cosmic prin contemplarea lucrurilor şi prin continuarea procesului creator al naturii.”[1]. De fapt, dacii configuraţi de Lucian Blaga în Zamolxe au un caracter eterogen raportaţi la conceptul de umanitate. Sunt un construct imperfect, comunitatea lor e neformată, nedefinitivată, este doar un embrion de societate. Interpretarea conform căreia dacii ar fi fost mai mult decât oameni este iluzorie; dacii apar ca mai puţin decât oameni. Incapacitatea lor de a se încadra într-un anume proiect divin nu trebuie însă privită ca un eşec spiritual. Atât doar, dacii erau încă neterminaţi ontologic şi astfel nepregătiţi pentru revelaţia noii credinţe a Orbului.

---

[1] George Gană, *op. cit.*, p. XIV.

În acest context Magul, care întreprinde o operă de falsificare, nu trebuie numaidecât condamnat. Ca un părinte spiritual, el înţelege a se îngriji de copiii săi. În această privinţă, părerile Cioplitorului şi ale Magului, doar aparent contrarii, admit în subsidiar aceeaşi stare de fapt: caracterul ludic, infantil, al dacilor:

„*Cioplitorul*
O, crede-mă,
cu inima l-au priceput şi-i sunt aproape.
Dar dacii au închipuire de copii.
Magul
Dac-ar trăi cum a râvnit Zamolxe,
ei s-ar mistui ca focul.
Copiilor le trebuie vis blând să-i liniştească,
şi lumină să le ţie-n frâu pornirea,
zăgaz puterilor ce colcăie-n pământul lor,
prea rodnic în izvoare turburi”.

Magul este pe deplin conştient că apolinizarea profesată de el este compromisul cultic pentru a le asigura „Copiilor” liniştea. Acţiunea Magului poate fi inspirată de – sau pusă în paralel cu – acceptarea lui Dionysos în panteonul grec, descrisă de Erwin Rohde în 1893 astfel: „pentru a realiza aspiraţia la universalitatea religioasă de care erau neîndoielnic însufleţiţi, preoţii săi [ai lui Apollo, n. a.] luară sub protecţia lor cultul dionisiac. (…) Dar cultul la a cărui propagare şi, fără îndoială, şi ordonare oracolul de la Delphi a contribuit, era un cult al lui Dionysos îmblânzit şi civilizat”[1].

Pe de altă parte fenomenul religios numit Zamolxe era o idee recurent-obsesivă a perioadei interbelice, fiind resimţit ca o trăsătură definitorie a originilor incerte ale specificului naţional. Nichifor Crainic afirma, în 1924, în paginile „Gândirii”, în eseul *Parsifal*, că în cazul romanizării din Dacia s-ar fi ivit pentru prima dată contradicţia dintre sufletul nostru autohton şi formele străine. Sufletul tracic, dionysiac, al „pădureţului Zamolxe” – „Zamolxe păduraticul” zice

[1] Erwin Rohde, *Psyche*. Bucureşti. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică. 1989, p. 244.

Magul, „tinere veşnic păduratic” spune Zemora – nu s-ar fi putut integra în cuprinsul armonios, echilibrat al formelor civilizaţiei romane. În opinia lui Nichifor Crainic această antiteză artificial aplanată constituia o operă de falsificare care ilustra fenomenul de pseudomorfoză: captarea unui suflet primitiv în formele străine ale unei culturi înaintate. O idee similară fusese anterior exprimată de chiar autorul poemului dramatic, în 1921, în paginile aceleiaşi reviste „Gândirea”, în eseul *Revolta fondului nostru nelatin*: „Vorbim despre spiritul culturii noastre; vrem să fim numai atât: latini – limpezi, raţionali, cumpătaţi, iubitori de formă, clasici – dar vrând-nevrând suntem mai mult; (…) se poate spune că în spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniştită şi prin excelenţă culturală. Avem însă un bogat fond slavo-trac, exuberant şi vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conştiinţe. Simetria şi armonia latină ne e adeseori sfârticată de furtuna care fulgeră molcom în adâncimile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E o revoltă a fondului nostru nelatin”[1].

„Avant la lettre”, soluţia Magului de a-l transforma pe Zamolxe din profet al credinţei Orbului în zeu al propriului cult poate fi încadrată în coordonatele unei opere de falsificare spirituală în termenii definiţi de intelectualul gândirist. În acest context se naşte o dilemă esenţială: care dintre ideologii antinomice este cea autentică, prin raportare la absolut? Zamolxe însuşi pare a se afla în impas, deoarece se exilează în peşteră, unde „adastă” ca în uterul matern, ca o monadă într-o virtuală devenire, trăind chinuitoarea revelaţie a incompatibilităţii dintre Orb şi dac. Pare a realiza că venit într-un timp impropriu, într-o lume nepregătită pentru a-l întâmpina:

„Mi-e teamă că voi duce prea devreme
noua credinţă între oameni”.

---

[1] Lucian Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin*, în „Gândirea”, anul I, nr. 10, 1921, p. 181-182, *apud* Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Mircea Popa. Cluj-Napoca. Editura Dacia. 1973, p. 48.

Însă ieşirea lui Zamolxe în lumină este inevitabilă şi inerentă. Alter-egourile sale, viziuni ale propriei condiţii de profet în varii ipostaze, îi lămuresc ireversibilul: profetul nu se poate eschiva de la asumarea propriului destin irevocabil, nu se poate deroga de la traseul prestabilit în conformitate cu fatumul. Primul avatar, Moşneagul, identificabil cu Socrate, îl admonestează:

„Când eşti izvor, nu poţi decât să curgi spre mare!
Tu, Zamolxe, tu de ce adaşti?"

Postura sa aminteşte, nu întâmplător, de aceea ulterioară a iniţiatorului creştinismului, Iisus Hristos. Tânărul „cu coroana de spini" îi certifică soarta:

„Ţi-aduc un zvon de dincolo.
Apropie-se clipa ta, om nou".

„Cel de pe rug", un evident viitor Giordano Bruno, este cel mai drastic în a formula lipsit de echivoc sentinţa, unica posibilitate de consumare cu rost a trecerii sale prin viaţă:

„Sus omenire, către cer,
sau viermii să te roadă în mormânt!"

Deşi îşi poate intui propriul sfârşit – sau poate tocmai de aceea – din fărâmele care i-au fost oferite – poate chiar de către Orb pentru a-l scoate din impas –, Zamolxe înţelege să îşi accepte soarta: „Iese furtunatic din peşteră. O mare de lumină îl întâmpină". Transfigurarea dramatică şi adaptarea scenei din grădina Ghetsemani nu s-a abătut de la proiectul divin.

Condiţia tragică nu este însă a comunităţii, care poate – sau nu – să vieţuiască înafara datelor predestinate de principiul transcendent, Orbul. Condiţia metafizică a comunităţii nu este mai puţin autentică, chiar dacă nu se înscrie în constructul promovat de Zamolxe. Dacii pot fiinţa în continuare într-un anumit stadiu al ontologiei, cel instinctual, fără a fi astfel conştienţi că ar fi blamabili sau ar săvârşi o culpă. Dacii pot fi consemnaţi ca un conglomerat care nu depăşeşte limita iar povestea lor se închide astfel. Tragicul îi aparţine însă lui Zamolxe, cel care este conştient că are de îndeplinit un rol precis, predestinat, rol pe care „publicul" tracic nu îl

recunoaşte, nu îl acceptă. Zamolxe este astfel singurul asupra căruia planează pericolul de a eşua.

Zemora fecioara, prima care l-a întâlnit pe Zamolxe, nu reiterează, după răstimpul adăstării acestuia în peşteră, performanţa învestirii profetului cu priceperea în „a povesti despre începutul lumii”. După şapte ani, la ieşirea profetului în lumină, întâlnirea dintre ei se repetă, dar nu mai este aceeaşi. Fecioara îi vorbeşte omului despre zeu, fără a înţelege că acelaşi om o priveşte în ochi şi că zeul nu poate exista:

„Zamolxe-a fost prea mult privire,
iar acesta-i prea mult om”.

Parte din vina în virtutea căreia Zamolxe nu mai poate fi profet îi aparţine protagonistului însuşi. Aceasta poate fi dedus din dialogul referitor la moartea cântăreţului dac Madura, variaţie pe aceeaşi temă fixă, omul hărăzit cu darul divin de a comunica semenilor o frântură din transcendent.

„*Zemora*
Trăia în cetăţuia lui, tot singur,
până ce-şi ucise sufletul”.

Sufletul, frântura sa de umanitate, şi l-a ucis şi Zamolxe trăind în sihăstria sa din peşteră. Roibul întrezărit în „colb de lună” este ultimul mesager a ceea ce a fost odată cântăreţul. Armăsarul nu poartă stăpân în goana sa „splinatică” spre castel, simbol ambiguu şi polifonic: al turnului de fildeş, al aşezământului oamenilor, al localizării instanţei superioare, a ceea ce nu poate fi cucerit. Harfa pe care o târâie în drum dă a înţelege dacilor, aparent, că harul său divin s-a sfârşit. Harfa nu va mai naşte încântare mânuită fiind de Madura, căci el şi-a consumat destinul. Se ridică însă întrebarea reprezentant al cărei credinţe – şi finalităţi metafizice – este cântăreţul Madura. Este el un avatar al lui Orfeu, care vrăjea cu lira sa fermecată sălbăticiunile pădurii, instaurând astfel formele armonioase, acalmia, seninătatea? Sau este un cântăreţ din alaiul lui Dionysos? Muzica aparţinea, conform lui Nietzsche, sferei de acţiune a acestui zeu, întrucât formele muzicii stârnesc nelinişte în sufletul receptorului,

ritmul muzicii trimite la curgerea dizarmonică a tot ceea ce există. Aşadar dispariţia lui Madura semnifică instaurarea arbitrariului vitalist-organic, sau dimpotrivă a unei dominări a Firii prin coparticipare contemplativă la cosmos? Sugerează eşecul profetului Zamolxe sau dimpotrivă al anticipării revelaţiei învăţăturii Orbului?

De ce Madura a înţeles că trebuie să moară le-a transmis semenilor prin cântul a cărui melodie era deja fluierată de ciobani de multă vreme, cânt primordial, liant al metafizicului autohton, cânt căruia Madura nu a mai trebuit să-i afle decât cuvinte potrivite. Anume, în „zariştea pleşuvă" sălăşluiesc „taine vechi", taine care nu pot fi cercetate de gândul său nătâng. În preumblarea sa prin crâng va fi rănit de ghimpi. Sângele din rană, durerile sale, vor da glas harfei în înserare nu pentru a exprima neapărat noi revelaţii, ci pentru a conştientiza veşnicia aceloraşi taine bătrâne. Misterul originar al fiinţării nu poate fi aşadar nicicum surmontat; tu, ca om, hărăzit sau nu a-l intui, oricum incomplet, imperfect şi parţial, eşti nevoit finalmente să i te supui. A te recunoaşte înfrânt în faţa tainei înseamnă cel mult a o cunoaşte luciferic, înseamnă a asigura supravieţuirea tainei dincolo tine. De aici tragicul dar şi măreţia condiţiei umane căci destinul ontologic al omului este să trăiască în „orizontul misterelor" şi să fie dăruit cu „revelaţie" realizabilă prin actul creaţiei, de către profet. Aşadar Madura moare întru creaţie, anticipând moartea profetului Zamolxe întru revelaţia învăţăturii Orbului.

Zamolxe însă pare mai dezorientat decât oricând cu privire la rostul său în trecerea pe pământ. Instrument al voinţei supramundane, transcendente, e posibil să nu fi deţinut niciodată certitudinea exactă referitoare la propriul timp rostitor. Împlineşte, împins de fatalitate, un destin care îl depăşeşte ca individ. Urmele paşilor săi vor dobândi adevărata dimensiune – metafizică – dincolo de periplul său efemer prin lume:

„Iată şi umbra mea –
n-am înţeles-o niciodată.
Eu o arunc, şi totuşi e mai mare decât mine".

Destinul profetului Zamolxe va fi fost acela de a se jertfi pentru întreg neamul său, un fel de ţap ispăşitor asupra căruia se concentrează culpa comunităţii şi care va fi sacrificat de oameni pentru a fi iertaţi şi mântuiţi de zei. Dacii, odată ce vor fi săvârşit omorul profetului Zamolxe, să fi îl ucis şi zeul Zamolxe, dobândind astfel revelaţia mitului Orbului. Post-factum par încredinţaţi că Orbul este, de acum înainte, printre ei, al lor, sieşi: „Zamolxe e mort" – „Dar ne-a adus pe Dumnezeu" – „Orbul e iarăşi printre noi" – „Şi-n noi". Pentru o astfel de interpretare pare a pleda şi Ov. S. Crohmălniceanu: „Un soi de panteism dionisiac adaptat teoriei cu privire la Marele Anonim ar rezuma, după Blaga, religia dacilor. (…) Ca să ajungă la această credinţă în misterul de nedezlegat al existenţei, dacii au fost nevoiţi să-şi lapideze mai întâi profetul"[1].

În piesa de debut Lucian Blaga nu reconfigurează cultul lui Zamolxe în reperele sale istorice, ci creează un spaţiu în care imaginaţia creatoare a poetului zămisleşte un mit propriu. Mircea Eliade este cel care rezumă sintetic interpretările oferite apartenenţei religioase a zeului dac: „… autorii vechi ca şi anumiţi savanţi moderni l-au solidarizat pe Zalmoxis pe de o parte cu Dionysos şi Orfeu, iar pe de altă parte cu personaje mitice sau foarte mitologizate, a căror trăsătură caracteristică era fie o tehnică a extazului de tip şamanic, fie mantica, fie coborârile în Infern, «catabasele»"[2]. „Orbul" lui Blaga se vrea a cuprinde două dimensiuni deopotrivă, natura în plenitudinea capacităţilor creatoare, într-o tentativă de a exprima şi a concilia artistic o indecizie perpetuă şi cronică a receptării realităţii istorice a cultului lui Zamolxis, văzut ca o *coincidentia oppositorum*: „Zalmoxis, de altfel, este o variantă a numelui originar de Zamolxis, cu semnificaţie de zeu al pământului. Este posibil ca transformarea metatetică a numelui să se situeze istoric la nivelul reformei iniţiatice, când Zamolxis, a cărui oculaţie şi

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*. Bucureşti. Editura pentru Literatură. 1963, p. 161.

[2] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Bucureşti. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică. 1980, p. 51.

epifanie are loc în vârful unui munte, loc specific de cult uranic, îşi pierde probabil parţial sensul htonic, aşa încât se confundă cu divinitatea iniţială a cerului Gebeleizis”[1].

Între htonic şi uranic, în piesa lui Blaga, este posibil ca Zamolxe să fi pierdut contactul cu semenii. Pornind dintr-o dimensiune existenţială atât de specifică şi de familiară neamului său, anume htonicul, Zamolxe se va fi înstrăinat de daci prin prea îndelungata sa „adăstare” în peşteră, unde, în tentativa de a îmbrăţişa o nouă dimensiune, uranicul, le-a cerut prea mult celor de jos, care, prizonieri ai propriilor lor limite spirituale, ontologice, l-au sancţionat drastic, şi dintr-un instinct primar de autoapărare. Însă mitul se naşte spontan după dispariţia profetului, intuiţia şi conştiinţa dacilor sugerând o revelaţie. Sacrificându-şi mesagerul, Orbul şi-a asigurat fiinţarea în zariştea nemuririi.

Reuşitele artei dramatice ale autorului, aflat la început de drum deopotrivă ca poet şi ca dramaturg, pot fi considerate, fără reţinere, cuprinderea lumii în perspectivă cosmică, intuirea şi exprimarea sugestivă a fondului absolut al omului, relaţionarea fiinţei umane în raport cu Firea universului.

[1] Radu Florescu, *Note şi comentarii* la Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei.* Ediţie îngrijită, note, comentarii şi postfaţă de Radu Florescu. Bucureşti. Ed. Meridiane. 1982, p. 540.

II. *Tulburarea apelor* (1923). Mitul lui Isus-Pământul ca reemergență a spiritului panteist ancestral

Cea de-a doua creație dramatică a lui Lucian Blaga poate fi privită ca o variație pe temă fixă. Fără a minimaliza inovațiile prezente, se pot afla similitudini între situațiile şi personajele celor două drame. Noua piesă de teatru se înscrie astfel în amplul proiect al autorului de a dimensiona estetic spiritualitatea spațiului mioritic.

Personajul care se impune a fi interpretat prioritar este Popa, întrucât el suportă o transfigurare de ordin spiritual, iar corelativ Nona, ca un reper cu rol determinant în traseul interior al preotului. Preotul este, la începutul dramei, bolnav de o boală fără nume. Patrasia, soția sa, este cea care poate obiectiva, nepărtinitor, starea nelămurită a protagonistului. Popa nu poate şti ce se petrece cu el întrucât din interiorul unei boli neconştientizate şi neînsuşite trăieşte impresia de a ființa între repere normale, fireşti. Popa se arată surprins de faptul că ar putea fi bolnav „la vârsta sa". Însă vârsta sa este un răstimp vulnerabil şi fecund totodată în viața ființei omeneşti raportată la spirit: când individul nu doar că nu şi-a consumat timpul rostitor, dar se află tocmai în plenitudinea valențelor sale, atunci se abandonează fatal şi inerent unui itinerariu interior, al desluşirii de

sine. Cum se va vedea, o altă etapă a vieţuirii o va reprezenta Moşneagul.

Patrasia sintetizează într-o propoziţie starea de la care preotul porneşte în ingratul, dar necesarul său periplu: „Erai singur aici – cu uşa deschisă în soare”. Solitudinea extremă a preotului este asemănătoarea cu aceea din momentul naşterii întru lumina lumii, iar de acum trebuie să afle, printr-o dureroasă experienţă solitară, calea către lumina spirituală, către revelaţia adevăratei credinţe. Uşa este deschisă, drumul îi este pregătit şi sortit, dar preotul încă ezită să păşească întru lumină, deşi presimte că drumul este inevitabil. Popa este ezitant datorită unei incertitudini esenţiale, referitoare la neputinţa de a înţelege natura acestui itinerar pe care se vede nevoit a-l urma: „Foamea de soare – e o boală?” problematizează retoric protagonistul, temându-se că ar putea comite o eroare lăsându-se dominat de instincte în virtualul său periplu spiritual. Răspunsul Patrasiei nu este cu nimic încurajator: „Nu, dar vorbeai singur”. Singurătatea îl terorizează pe erou, uitând sau nevoind să-şi amintească solitudinea tuturor profeţilor şi a iniţiaţilor. Această răvăşitoare combustie a lăuntrului fiinţei sale este mărturisită de preot şi în tabloul al doilea, *Fiica pământului*: „Sunt aşa de singur. Singur de tot. Ar putea pământul să se prăbuşească, aici nu prinzi de veste”.

Solitudinea preotului trebuie asociată motivului pustiului, ficţiune matcă ce fusese deja instituită în lirica autorului odată cu volumul *Paşii profetului* şi care este exprimată încă din primul tablou al piesei printr-o lamentaţie a protagonistului, „E aşa de greu în pustie”, pentru a reveni în dialogul Popa-Nona din tabloul al cincilea. Fiind „numai om” preotul caută reazim aiurea, sprijin pe care crede că îl poate afla în făptura Nonei. Sunt identificabile astfel similitudini cu profetul Zamolxe, pornind de la solitudinea pe care acesta o trăieşte în peşteră vreme de şapte ani înainte de a păşi în lumină. Odată condiţia de profet asumată de către Zamolxe, prima făptură pe care o va întâlni este Zemora. Coincidenţa fecioarelor nu

este doar de suprafață, întrucât Nona se va dovedi exponenta aceluiaşi tip de trăire spirituală, dionysiacul.

Popa, deşi preot ortodox al românilor transilvăneni, simte că ortodoxia nu este cultul care să definească spiritualitatea poporului din care el însuşi s-a ivit. Prin urmare, asemenea lui Zamolxe, va încerca să afle şi să impună o nouă credință, cea autentică. Dacă ortodoxia ar putea fi considerată prin aspectele sale ritualice o prelungire a formelor apolinice, de armonizare, de stabilire a unui echilibru, a unei ordini artificiale în relația dintre om şi absolut, atunci Popa este tentat să contracareze adormirea spirituală a neamului adoptând o soluție novatoare şi impetuoasă: protestantismul luteran. Vestitorul din Vitenberg e profetul care ar elibera adevărata natură a ființei umane: „Luată e pecetea de pe cele şapte taine, şi omul îşi mai începe o dată drumul lung de la-nceput, iarăşi şi iarăşi de la-nceput, dar izbânda-i aproape, şi omul va fi tânăr şi slobod ca Elohim peste ape!”. Preotul ortodox crede că exponenta protestantismului lutheran este, în întâmplările vieții sale şi în realitatea imediată, Nona. Însă comite o gravă eroare întrucât în desfăşurarea conflictului dramatic trăsăturile care o încadrează pe Nona ca pe o manifestare existențială tulburătoare a spiritului converg înspre cristalizarea unui portret specific, aparte. Nona nu este profetul noii credințe, oricum străină românilor ardeleni, ea este apostolul propriului ei cult, „religie” care prin manifestările sale se încadrează în dionysiac.

Efluvii de trăire peste fire, cu rădăcini în absconse unghere ale ființei, se întrezăresc adeseori în cazul Nonei. Preotul însuşi, în contextul unui dans erotic, o va numi „drac botezat”. Sintagma, deşi formulată aparent pasager, fără a presupune expres o sentință, surprinde însă fidel caracteristicile esențiale deopotrivă ale fecioarei şi ale dionysiacului. O astfel de ființare, îndeosebi cu referire la faptele pe care le presupune manifestarea ritualică a unei asemenea trăiri, este finalmente împotriva idealului de umanitate spre care tinde profetul. Dar tocmai pentru că acest ideal este resimțit ca un canon împovărător de către ființă, se va ivi în scenă purtătorul

instinctului primar. Nona este, în context, dracul, acea faţetă a ontologiei umane teoretic şi formal repudiată, însă o „eroare" primordială însuşită şi intrinsec specifică unui *modus vivendi* al omului. Întrucât aparţine culturii şi civilizaţiei umane, compromisul facil este de a o încadra în rit, de a o oficializa, de a o boteza. Soluţia a fost adoptată de neamurile antice – traci, greci –, care au acceptat faptul de a-şi fi consumat la origine Zeul – episodul cu sfâşierea lui Zagreus de către Titani, din a căror cenuşă a fost plămădit omul – şi apoi de către unele comunităţi medievale maniheice – cum sunt, în opinia lui Blaga, bogomilii, adeseori prezenţi în opera sa dramatică şi nu numai – care acceptă crearea lumii şi a omului de către Dumnezeu şi Diavol în bună înțelegere. „este o poveste veche (…) Care începe aşa: La început, înainte de a fi lumea, au fost doi fraţi: Dumnezeu şi dracu – înțelegi? Doi fraţi. Toate lucrurile le-au făcut în tovărăşie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut pe sfinţi, celălalt ispitele şi visurile rele"[1]. Maniheismul va fi exercitat o anume influenţă asupra europenilor răsăriteni (prin bogomilism) dar şi apuseni (prin strania dogmă a catarilor). Chiar dacă ţăranii ardeleni din piesa lui Blaga nu practică explicit un astfel de cult, Popa exprimă că, indirect şi implicit, comunitatea din care face parte poate deveni adeptă tacită a compromisului, acceptat ca pe un fapt firesc şi inerent: „Ei – şi? Vor zice oamenii c-a ieşit dracu' pe hornul popii. Te-or prinde şi te-or arunca în râu să te boteze. Ha! Drac botezat!".

Dincolo de orice speculaţii, consideraţia că preotul resimte necesitatea întrezăririi unei credințe pentru neamul său, alta decât cea ortodoxă, ţine de o evidenţă a piesei. Că această noua spiritualitate, cea prezumtiv şi virtual autentică, nu poate fi reprezentată nici de lutheranism, nici de dionysianismul Nonei, i se va lămuri profetului prelat printr-un sinuos proces al devenirii de sine, parcurgând un veritabil itinerariu spiritual.

---

[1] Lucian Blaga, *Ivanca. Tabloul al doilea*, în Lucian Blaga, *Opere*, 3, *Teatru*, Bucureşti. Editura Minerva, 1986, p. 272-273.

Preotul este avertizat constant de către Nona că apariţia ei în această lume nu are ca scop lămurirea şi aşezarea rosturilor firii şi fiinţei, ba dimpotrivă:

„Popa
cu patimă
Nona, de ce-ai venit?
Nona
Să tulbur apele ca îngerul Domnului.
Sunt rea?
Minunile de felul meu nu sunt
Niciodată mai bune."

„Îngerul Domnului" la care se referă Nona că ar fi tulburat apele înaintea ei şi a cărui reactualizare se doreşte fecioara a fi nu este nimeni altul decât Lucifer, primul supus al divinităţii care a cutezat să problematizeze datele ordinii originare. Pentru a înlătura orice dubiu, Nona însăşi declară: „În teatrul cetăţii – aseară – am jucat un mister, ceva despre căderea îngerilor din cer". Cu toate acestea – în pofida evidenţei am putea argumenta – s-a manifestat în mod reiterat o predilecţie a spiritului critic de a decodifica sensul sintagmei care conferă titlul dramei prin identificarea unei soluţii mult mai facile. Cu referire tot la reperele – justificabile – ale Bibliei, se poate susţine, într-o altă grilă de lectură, apropierea fecioarei de postura şi statutul unui alt înger, rămas fidel divinităţii: „Iar în Ierusalim, lângă Poarta Oilor, este o scăldătoare care se numeşte pe evreieşte Betezda, având cinci pridvoare. În acelea zăcea mulţime de bolnavi: orbi, şchiopi, uscaţi, aşteptând mişcarea apei. Că înger al Domnului se pogora din când în când în scăldătoare şi tulbura apa; şi cel ce intra întâi după tulburarea apei se făcea sănătos de orice boală era ţinut. / Şi era acolo un om care de treizeci şi opt de ani era bolnav. Pe acesta văzându-l Iisus zăcând, şi ştiind că este aşa încă de multă vreme, i-a zis: «Vrei să te faci sănătos?». Bolnavul i-a răspuns, «Doamne, om nu am ca să mă arunce în scăldătoare când se tulbură

apa; că până merg eu, altul se coboară înaintea mea.» Iisus i-a zis: «Ridică-te, ia-ţi patul şi umblă !» Şi îndată omul s'a făcut sănătos ; şi şi-a luat patul şi umbla." (Ioan, 5, 1-9)[1]. Ispita de a te referi la acest pasaj biblic este fermecătoare prin aparenta sa simplicitate. Însă unele neconcordanţe între cele două situaţii umane, biblică şi blagiană, vor conduce în plan artistic spre finalităţi aparte. Chiar dacă ţăranii transilvăneni vor fi aşteptat pogorârea unui înger al Domnului, fapt deloc reliefat în piesă, unde aşteptarea este frapant individualizată în persoana Popii, oricum nu se poate susţine că aceşti ţărani ar fi suferinzi de asemenea boli flagrante. Nu sunt uscaţi, şchiopi sau orbi în plan spiritual – cel mult rutinaţi în tradiţia ortodoxă – şi deci nu necesită stăruitor şi voluntar o însănătoşire.

Şi ca un argument arhisuficient, destinul frânt al Nonei în istoria dramei probează adevărul că nu ea era cea sortită/orânduită de către divinitate cu îndeplinirea unor revelaţii în sânul comunităţii şi îndeosebi al păstorului acesteia, preotul. Acest rol actanţial îi revine Moşneagului. Ambii mesageri sunt îndepărtaţi brutal din datele existenţei imediate de către ţăranii ardeleni, însă doar unul dintre cei doi îşi va fi îndeplinit menirea transmiţându-şi revelatoriu învăţătura către preotul înţeles ca discipol iluminat şi convertit. Mesagerul împlinit nu este Nona, înger căzut care va fi tulburat apele instinctual-erotice ale preotului, ci Moşneagul, înger care va fi limpezit hierofanic şi soteriologic apele preotului bolnav… Reformulat, Moşneagul limpezeşte scăldătoarea în care adăsta Popa suferind de o boală pe nume Nona… În finalul dramei Popa se desparte de amintirea Nonei ca de o povară, vindecat odată cu suprimarea acesteia din propria existenţă: „Rămas bun, domnişoară Nona / (…) Ai tulburat apele, sufletul renaşte sănătos / (…) Fără

---

[1] *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea şi prefaţa Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Versiune diortosită după Septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001, p. 1561.

durere rămân – şi nu mai strig.”. Tulburarea apelor a aparţinut acestui înger feminin seducător, dar sufletul preotului renaşte vindecat nu datorită tulburătoarei dionysiace Nona, ci, în mod evident, datorită limpezirii produse de Moşneag. Popa îşi ia rămas bun de la ispititoarea fecioară, se desparte de amintirea acesteia „fără durere” după ce îşi regăsise, în panteismul Moşneagului, sinele rătăcit. Arareori acţiunea curativă este îndeplinită de agentul patogen…

Întrepătrunderea planurilor din lume şi lumea din teatru, dintre o realitate nemijlocită şi una virtuală, lasă loc de interpretare atât cu privire la caracterul precar al fiinţării omului într-o lume care îi rezervă un singur rol – poate nu cel potrivit, cazul sacerdotului ortodox –, cât şi cu referire la valabilitatea, autenticitatea rolului actanţial pe care şi-l asumă Nona în istoria tulburării apelor preotului: „Cum vezi, vin la tine de-a dreptul din teatru” mărturiseşte fecioara, iar la observaţia preotului: „Altădată veneai din mănăstire”, îngerul feminin căzut reduce ipostazele la numitor comun: „Cam tot atât”. Să înţelegem că inclusiv trăirea în canonul mânăstirii poate fi văzută de asemenea ca un rol interpretat? Atunci până la a declara religia drept o convenienţă acceptată tacit, printr-un contract social nescris, nu mai este decât un pas. Iar în acest context vom deduce că orice rol dramatic poate fi rescris, inclusiv cel al credinţei, într-un veritabil joc al măştilor. Rămâne doar de aflat actorul care să-i insufle viaţă, altfel spus, profetul.

Nona se crede a fi acest profet al lutheranismului pe plaiurile stânelor ardelene. Esenţa transfigurării spirituale pe care o vrea a profesa în spaţiul mioritic transpare din două fraze: „Omul a ieşit din carnea sa ca să intre în biserică; Luther face drumul întors: iese din biserică pentru ca să reintre în carnea sa.”. Evoluţia – sau involuţia – dinspre apolinic înspre dionysiac nici că se putea exprima mai explicit. Doar că reintrarea în carnea proprie Nona o va înţelege într-un mod foarte personal. Prin performarea unui dans ritualic vădit erotic, fecioara pare a fi încredinţată că o nouă spiritualitate poate fi definită şi afirmată exclusiv prin aluziile şi apelul la farmecele unei

feminităţi debordante. Cum preotul ezită constant în a îmbrăţişa statutul de pastor lutheran, Nona află singura modalitate de a-l converti/ademeni: seducţia erotică, ispita cărnii. Or virtuala voluptate fizică, a simţurilor, ar constitui un surogat fals pentru încredinţarea spirituală, ceea ce Popa, fidel itinerariului către centru, nu poate accepta, deşi e tentat a ceda ispitei: „Teologul încăpăţânat" va exclama dezarmat chintesenţa: „Nona, dar Luther? Gândul? Cugetul? N-am făcut totul numai pentru cuget?". Fecioara este pe deplin conştientă asupra dilemei preotului, căreia îi află, desigur, o soluţie profană:

„Şi dacă m-ai dorit – de ce?
Fiindcă sunt gând sau – sau
fiindcă sunt stea păcătoasă de carne vie
şi de os neastâmpărat?
Fiindcă sunt gând sau fiindcă sunt
o păşune caldă pentru visul tău flămând?"

Condiţia preotului este dramatică. Ştie că este doar om, aşadar este supus greşelii şi păcatului; mai mult, ştie că este ales pentru a metamorfoza credinţa neamului său, dar nu cunoaşte sigur natura credinţei autentice. Aceste nelinişti se regăseau şi în cazul lui Zamolxe, dar pentru Popa apare o necunoscută nouă: ispita cărnii. Ecuaţia se complică indisolubil întrucât carnea acestei fecioare se presupune a întrupa şi coordonatele unei noi spiritualităţi. Înţelegându-se fals preot şi incert profet, Popa este tentat de a fi „măcar" om, simplu pământean muritor îndrăgostit de fecioară, dar se teme. Monologul său şoptit rezumă polifonica sa nelinişte metafizică:

„Din potire – aş putea
sânge de Dumnezeu să arunc în ţărână –
şi totuşi carnea mea tremură.
Câteodată iau capul câinelui meu între palme,
mă oglindesc în ochii lui –
şi simt: i-e milă de mine că-s om.
Paşii mei se opresc, mă caut în amintire:

de unde vin? Mă caut în zare: unde merg?
Mă caut în pulberea drumului
şi printre hârburi de cerb: cine sunt?
Vezi, Nona, acum sunt trist,
acum sunt foarte trist.
Şi totuşi dac-ar fi iarbă verde aici în jur
aş putea să joc desculţ şi nebun în faţa ta.
Tu m-ai privi,
dar jocul meu ar fi aşa de trist
c-ar stârni plângerea.
Nona
Dacă vrei, plec.
Popa
Nu, mai rămâi."

Într-un context istoric tulbure, în care „proroci, cari scot religii nouă din traistă, câţi vrei", Popa are totuşi discernământul şi precauţia de a lua în calcul şi posibilitatea ca fecioara să îi fie sortită nu pentru a-i limpezi apele, nu pentru a-l ilumina spiritual, ci pentru a-l corupe, a-l abate de la calea cea de-a dreaptă şi astfel a-l damna: „Fiara apocaliptică trece printre noi. Nona – poate de aceea ai intrat şi tu în patima mea". În încercarea de a-şi oferi argumente deşarte şi de a se disculpa virtual, Popa se întreabă dacă „n-au căzut şi arhangheli pentru fiice ale pământului?". Dilema de fond este aceea a neputinţei de a identifica rolul actanţial autentic al fiecăruia: fals preot ortodox şi fals pastor lutheran, e greu de crezut că Popa împărtăşeşte statutul unui arhanghel căzut, iar apartenenţa Nonei la orice dimensiune a fiinţării este incertă: Popa: „De unde vii?"; Nona: „De nicăiri şi de pretutindeni". Numind-o „fiică a pământului", Popa încearcă să îi atribuie fecioarei trăsături htonice, prin aceasta întrezărindu-se şi tipul de religie înspre care tinde infraraţional Popa, anume panteismul:

„Nona, mă zvârcolesc sub frumuseţea ta,
eşti vie,
eşti aici.

Părul tău are miros de rouă şi de paragină.
Pauză.
În răcoarea zorilor pluteşte căldura ta,
o adulmecă prin păduri dobitoacele subţiri.”

Aşadar preotul năzuieşte nu către o entitate retrasă, asemenea Dumnezeului ortodox, din lume, ci către o prezenţă nemijlocită, vie, permanentă, trăitoare nemijlocit în realitatea imediată, care să împodobească prin suflul său zariştea, pe care dobitoacele să o poarte într-însele firesc. Dealtfel fiinţarea tuturor regnurilor, animalier, vegetal şi chiar mineral, sub suflarea aceluiaşi „duh” omniprezent în toate şi în toţi şi-o dorea Popa încă de la începutul primului tablou, *Preludiu*:

„Rouă nouă să cadă
pe creştetul munţilor!
Oameni cu sufletul slobod
- să crească pe poteci,
rumeni ca florile, deschişi ca florile,
tăcuţi ca florile.”

Dată fiind feminitatea şi neprihănirea fecioarei, preotul o confundă pe Nona cu profetul unei astfel de divinităţi panteiste a cărei manifestare presupune chipuri ale frumosului natural. Refuzarea intuitivă a lutheranismului şi cazuistica atracţiei pe care o exercită Nona asupra preotului sunt lămurite într-o sintagmă prin care Popa le caracterizează – şi repudiază sec – pe fostele călugăriţe franciscane, acum convertite la noua credinţă protestantă: „Toate luterane şi nici una fecioară”. Ceea ce doreşte intuitiv preotul de la noua credinţă – încă necunoscută – este puritatea. Itinerarul parcurs de către călugăriţe este o pendulare între o credinţă falsă şi una pângărită, fiinţând între coordonate ontologice lipsite de autenticitate, precare. Pentru a nu le reitera eroarea, fostul preot ortodox nu va îmbrăţişa finalmente lutheranismul, receptat ca un curent ivit circumstanţial şi discutabil în actualitatea problematică. El este însă ispitit de Nona întrucât aceasta este fecioară, închipuindu-şi – şi sperând – că ea este astfel purtătoare a unei spiritualităţi ingenue

şi genuine, de prospeţime primitivă şi autenticitate primară, primordială. Se va convinge asupra deşertăciunii odată cu revelaţia dreptei credinţe, determinată şi instituită de către Moşneag.

Moşneagul, încă de la apariţia sa în istoria dramatică, suportă cu stoicism biciuirea de către Popa. Episodul presupune, subtextual, propria flagelare a preotului, întrucât Moşneagul este, în fond, o expresie a sinelui eroului suportând penitenţă. Moşneagul este sortit să ispăşească, până la sacrificiul de sine, slăbiciunea şi culpa din ontologia prelatului. Asemenea tuturor profeţilor/mesagerilor divini (similitudinea cu postura christică nu e de neglijat) Moşneagului îi este predestinat să îl salveze şi să îl mântuiască pe erou, transformat astfel într-un prezumtiv şi virtual discipol şi apostol. În noaptea dimprejur Moşneagul o întrezăreşte într-o viziune premonitorie sfârşitul Nonei, prin aceasta explicitându-se (criptic) şi motivul pentru care aceasta nu poate fi consacrată de comunitate: „nu e clopot – E o femeie – Oamenii o aruncă – în flăcări!”. Fecioara nu este vestitorul şi garantul noii credinţe, este „doar” o femeie care le rătăceşte muritorilor minţile – şi simţurile –, iar astfel oamenii îi vor sorti sfârşitul în flăcările bisericii pentru a încerca să o mântuiască şi să se mântuiască, printr-un reflex adesea întâlnit în evul mediu: când se presupunea că o femeie este o vrăjitoare – adică un mesager al forţelor întunericului – comunitatea o ardea în speranţa de a-i salva sufletul, dar mai ales pentru a-şi crea iluzia unei liniştiri a propriului suflet colectiv. Într-un anume sens fecioara poate fi considerată un ţap ispăşitor.

Moşneagul apare după trei ani de trai în temniţă (similitudine cu cei şapte ani în peşteră ai lui Zamolxe…), aşadar după ce şi-a însuşit o experienţă a limitei, de încercare a voinţei şi a probării statorniciei întru credinţa sa, de certificare a vocaţiei sale: „Părinte, vreau să ne bucurăm împreună că am venit la timp”, îi spune bătrânul, sugerând că a apărut în viaţa preotului pentru a-i releva calea ce dreaptă în ultimul moment posibil, cel potrivit, când eroul, dezorientat, era dispus unei revelaţii, dar şi rătăcirii iremediabile. „Părintele”, cum îl numeşte un bărbat mult mai în vârstă, care i-ar fi

putut fi el tată, simte că Moşneagul este purtătorul a ceea ce el căuta intuitiv. Popa este numit „părinte” întrucât el va păstori comunitatea după moartea bătrânului mesager. Vorbele acestuia îşi au obârşia în adâncul existenţei, în centrul unic şi etern spre care se îndrepta, într-un nelămurit itinerar spiritual, Popa. Acum preotului îi este parcă s-ar întinde:

„în umbra unei fântâni.
Apele-n adânc sunt liniştite
şi de acolo mă priveşte
verde, limpede, adânc – Ochiul lumii.”

Această fântână (sau lac) văzută ca „ochi al lumii” este o metaforă a autorului de regăsit şi în creaţia sa lirică, precum în *Cap plecat*:

„În fântână mi-aplec
gând şi cuvânt.
Ceru-şi deschide
un ochi în pământ.”

Sau în *Iezerul*:

„În pâlnia muntelui, iezerul netulburat,
ca un ochi al lumii, ascuns, s-a deschis.
Oglindeşte un zbor prea înalt şi ceasul
curat, ce i-a fost odată promis.”

Moşneagul este considerat eretic, întrucât credinţa sa este alta decât cea oficială, tradiţională. Fiinţa bătrânului poartă în sine datele începuturilor şi ale chipurilor existenţei naturale: părul îi este împodobit cu argint ţesut de „paianjenii vremii”, mâinile îi sunt străvezii ca ceara, poate făurite de albine în somn. Mesager, întruchipare şi garant al eternităţii, al unicei adevărate înţelepciuni, pe cale de a fi revelată, Moşneagul nu o recunoaşte pe Nona: „Nu ştiu s-o fi văzut. Nu-mi aduc aminte”. Afirmaţia bătrânului poate fi interpretată ca o respingere voluntară a fecioarei, pe care o percepe ca pe un element malefic, nociv, sau cel puţin perturbator. În acest sens „nenumirea” fecioarei înseamnă de fapt nimicirea ei, dacă i-ar fi dat un nume i-ar fi oferit consacrare întru existenţă, ar fi introdus-o

printre chipurile veşniciei. Pe de altă parte reacţia bătrânului are o semnificaţie „prozaică”: pur şi simplu nu o recunoaşte pe fecioară întrucât ea într-adevăr nu i s-a mai arătat niciodată, vine de niciunde şi este nimic, o apariţie efemeră şi lipsită de esenţă căreia mesagerul divin nu îi acordă atenţie deoarece este irelevantă în planul universal. Cu duhul blândeţii, nu o ponegreşte, ci o sancţionează prin ignorare. Popa, contrazis astfel irevocabil în ceea ce priveşte propria tentaţie de investire a Nonei cu înţelesuri înalte, nu mai înţelege nimic. Dar, remarcă bătrânul, „asta înseamnă că eşti la începutul binelui”, căci „tocmai răsare soarele”. Altfel spus, se iveşte lumina înţelesului dintr-un adânc neînţeles…

În primele replici al tabloului al treilea, *Moaştele*, Moşneagul are presentimentul apropiatei sale treceri întru altă dimensiune a fiinţării. După ce vreme de trei zile şi-a cioplit propria cruce, bătrânul îşi explică rostul clipitului în ton cu zodia ce şi-l revendică inexorabil, moartea: „Ci eu cred că aceste clipiri ale pleoapelor sunt paşii sufletelor spre moarte”. Ideea va reveni în lirica autorului din ultimul an al vieţii sale, *Munca pleoapelor* fiind o prefigurare şi a propriului sfârşit:

„O muncă de fiecare clipă, de fiecare,
îndeplinesc pleoapele.
Are nevoie de ea subt zare
lumina noastră.

S-o desăvârşească de dimineaţa
pân’ la-ntunecoasa strajă, pleoapele singure
n-ar fi în stare. Le ajută
moartea şi viaţa.

Clipă de clipă
moartea le închide
viaţa le deschide.”

Anterior acestei drame, Lucian Blaga exprimase deja asocierea vieţii şi a morţii în cadrul aceleiaşi imagini-sinteză, aşa cum reiese

dintr-o însemnare din *Pietre pentru templul meu*: „Un lucru îl putem vedea clar şi plastic numai dacă are umbre şi penumbre: moartea este umbra care dă plasticitate vieţii”[1]. Ideea se regăseşte şi în amplul eseu *Discobolul*: Viaţa este ea însăşi, plus contrariul ei – Viaţa nu este numai viaţă. Poate că inima zvâcneşte, cu fiecare bătaie, între două limite: între viaţă şi moarte. Moartea ar fi cu alte cuvinte un punct pe care inima îl atinge ritmic, în fiecare secundă o dată”[2].

În acest context, al expunerii de către Moşneag, mesagerul divin, a previziunii propriului sfârşit, precum şi a receptării vieţii şi morţii ca două congenere chipuri ale veşniciei, aflate nu în *coincidentia oppositorum*, ci în complementaritate firească, dramaturgul introduce în istoria piesei credinţa bătrânului, conturând mitul lui Isus-Pământul. Mărturisirea dreptei credinţe de către Moşneag este declanşată de o episodică apariţie scenică a unui băieţandru care strigă „Hristos s-a înălţat!”, această replică amintindu-i Patrasiei că în acea zi este sărbătoarea Ispasului. Moşneagul nu împărtăşeşte însă anumite aspecte referitoare la destinului lui Iisus Hristos, aşa cum sunt acestea propovăduite de religia creştină. Bunăoară, pentru bătrân înălţarea lui Iisus în ceruri este un eveniment care – similar cu Evangheliile agnostice – nu a avut loc, întrucât nu se justifică moral şi chiar periclitează – paradoxal – ontologia omenirii: „Ştii că pentru om e un păcat de moarte să se îndepărteze de Dumnezeu, dar… dar… pentru Dumnezeu n-ar fi tot un păcat de moarte dacă s-ar îndepărta de om?”. Urmând această dezvoltare logică a destinului pe care divinitatea trebuie să îl fi urmat pentru a asigura buna rânduială, fericirea şi mântuirea întregii sale creaţiuni, vieţuirea acesteia întru Duhul Sfânt, Moşneagul află o soluţie aparte pentru etapa finală a fiinţării lui Iisus pe pământ: „Nu s-a înălţat. S-a întrupat în pământ ca să ne fie aproape”. Într-un frumos poem, care poate figura ca o compoziţie lirică individuală – ca atâtea altele în dramaturgia

---

[1] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în vol. *Zări şi etape*, text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti. Editura pentru Literatură, 1968, p. 24.

[2] Idem, *Discobolul. Aforisme şi însemnări*, Bucureşti. Editura Publicom, 1945, p. 129.

autorului – Lucian Blaga va exprima întreaga sa concepţie de sacralizare a naturii, într-o vagă descendenţă a unor „panteişti” precum Spinoza sau Giordano Bruno:

„Isus e piatra,
Isus e muntele,
totdeauna lângă noi – izvor limpede şi mut,
totdeauna lângă noi – nesfârşire de lut.
Fără cuvinte, cum a fost pe cruce,
Isus înfloreşte-n cireşi
şi rod se face pentru copiii săraci.
Din flori îl adie vântul peste morminte,
el pătimeşte în glie şi pom
o răstignire e în fiecare om –
şi unde priveşti: Isus moare şi-nvie.
C-o singură moarte
cine poate fi mântuitor?
C-o singură moarte
cine ne scapă de ispititorul negru din pustie?”

Şi pentru a nu lăsa loc vreunei speculaţii sau vreunui dubiu, Moşneagul exprimă explicit specificul crezului său despre Isus-Pământul, altul decât Iisus-Omul: „Pământul tot e trupul său, şi noapte şi zi umblăm prin eucaristie”.

Religia propovăduită de Moşneag este în esenţă similară cu cea exprimată anterior de Zamolxe, sacralizarea naturii, ceea ce lasă a se înţelege că învăţătura profetului dac s-a perpetuat peste veacuri până la el. În plus însă noul profet nu a putut face abstracţie de apariţia între timp a unui nou mit, acela creştin al lui Iisus Hristos. Parte componentă a spiritualităţii noului neam din Transilvania, românii, mitul creştin nu poate fi ignorat, ci, printr-un proces firesc al „selecţiei organice”, el este asimilat şi redefinit de către noul profet, rezultatul fiind conceperea unui nou cadru formal care să păstreze nealterată ca fond credinţa primordială. Astfel ia naştere mitul lui Isus-Pământul. Oricât de inedit ca denumire ar fi acest mit, el rămâne în datele sale esenţiale originarul şi eternul mit al Orbului, religia

„naturistă” finalmente acceptată de daci aflându-şi astfel o nouă formulă de fiinţare în cadrul aceluiaşi spaţiu mioritic: „Moşneagul şi Popa ar fi un fel de avataruri ale lui Zamolxe”[1]. Cele trei viziuni ale lui Zamolxe în peşteră pot fi identificate cu Socrate, Iisus şi Giordano Bruno, cum dealtfel unii exegeţi au şi făcut-o, un exemplu contemporan constituindu-l Titus Bărbulescu: „Mai întâi îi va consulta pe interlocutorii săi. Aceştia sunt personaje admirabile: Socrate, Isus şi Giordano Bruno”[2]. În acest caz, ele trebuie privite ca alter-egouri ale condiţiei de profet, iar Moşneagul şi în consecinţă Popa vor fi consideraţi ca întrupări ale aceluiaşi prototip, avataruri ale lui Zamolxe.

Moşneagului îi este specifică aşadar condiţia ingrată a profetului, omul dintre oameni care având viziunea, trăind revelaţia credinţei autentice, este sortit să o împărtăşească semenilor. Dar semenii, rutinaţi în datele unei religiozităţi tradiţionale, nu au cum să îl înţeleagă şi cu atât mai puţin să îl accepte. Bătrânul întrupează figura străinului, a intrusului, a ereticului. Credinţa sa este însă „cea dreaptă”, un argument fiind neştiinţa sa de moarte: „şi nu înţeleg cum fac alţii că mor, numai eu nu”. Explicaţia acestei „scăpări” a înţelepciunii sale se regăseşte tocmai în modul diferit de percepere a fiinţării în lume, în relaţia cu veşnicia. Întrucât comunitatea poartă în conştiinţă plecarea lui Iisus Hristos în ceruri, îndepărtarea divinului din lume, *deus otiosus* şi *deus absconditus*, poartă şi conştiinţa tragică a sfârşitului existenţei terestre, care trebuie nemijlocit urmată de elevarea spirituală a sufletului uman pe un traseu consacrat. Terestrul trebuie aşadar abandonat fără drept de apel, ceea ce conferă o dimensiune tragică unei conştiinţe prizoniere a experienţei existenţiale terestre, de care nu îi este uşor să se despartă pentru o încredinţare în necunoscut. Contrar canoanelor spirituale tradiţionale, Moşneagul are o cu totul altă raportare la eschatologic,

[1] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga. *Opere*. 3. *Teatru*. Bucureşti. Editura Minerva, 1986, p. XXIII.

[2] Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme şi tipare fundamentale*, traducere din limba franceză de Mihai Popescu, Bucureşti. Editura Saeculum I. O., 1997, p. 54.

fiind încredinţat că periplul său pe pământ nu se va sfârşi o dată cu ultima suflare a corpului său, continuându-şi datele ontologice şi post-mortem în aceleaşi cadre ale fiinţării terestre, datorită omniprezenţei lui Isus-Pământul. Neavând de ce să se teamă de moarte, este firesc să fi uitat „cunoştinţa morţii", percepută ca inutilă, fără obiect.

În aceste condiţii sunt prezentate alte forme de expresie şi de manifestare ale acestui tip de spiritualitate, care o diferenţiază net de credinţa „tradiţională", creştin-ortodoxă: spovedania prin intermediari înţeleşi ca mijlocitori, cei şapte sau nouă popi, este futilă pentru cel care păşeşte zi şi noapte prin eucaristie, împărtăşindu-se nemijlocit în fiece moment din Duhul Sfânt. Apariţia celor trei pelerini, orbul, şchiopul şi ciungul, care „se peticesc unul pe altul", este prilej pentru Moşneag să îşi precizeze şi mai detaliat dogma: este necesar să fie luaţi în considerare toţi oamenii pentru a se desăvârşi o unitate, un întreg: „Oameni nici nu sunt; este unul singur şi acela suntem toţi laolaltă". Iisus sălăşluind în fiecare dintre indivizi nu poate fi El însuşi decât prin însumarea tuturor individualităţilor într-un anonimat colectiv.

În contrast cu simplitatea credinţei ingenue şi genuine a lui Isus-Pământul, ne este înfăţişată cea a imperfectă a lui Iisus-Omul în ipostazele sale decadente ale prezentului. Arestând mitul creştin, preoţii şi călugării se mijlocesc între om şi Duhul Sfânt, speculând slăbiciunile comunităţii. Tocmai lipsa unei ferme încredinţări a omului în mitul lui Iisus-Omul a făcut posibilă perpetuarea clasei sociale a sacerdoţilor, care „veghează" la dreapta credinţă făcând comerţ cu propriile moaşte considerate sfinte. „Omul cu moaştele", de curând reîntors de la Sfântul Munte, este prilej de parodiere a călugărilor de pe acele meleaguri prin unele scene satirice cu accente groteşti. Singura preocupare a schimnicilor pare a fi graba de a muri cu scopul de a aproviziona muntele cu destule moaşte pentru credincioşii de aiurea. Astfel întregul munte este sfânt datorită acumulării statornice a oaselor de călugări, proces care va atinge apogeul atunci când culmea va ajunge la ceruri… Chiar dobândirea

de către valah a unor ciolane comportă mai degrabă aspect de rapt sălbatic decât de cuviincioasă dăruire şi încredinţare. Bătându-se pe fundul unei gropi cu un rus din Kiev şi cu un sârb – alţi reprezentanţi ai „credinţei pravoslavnice” – valahul reuşeşte să răpească şi el o fărâmă sfântă pe care o aduce mândru pre meleagurile natale. Întors acasă, îmbogăţit (spiritual…), valahul comercializează frunzele de smochin ale Evei, cărţulia din care Daniil din groapa cu lei a tălmăcit visele, propovăduind necesitatea pocăinţei, adaptată în funcţie de slăbiciunile fiecăruia.

Singurul indignat de entuziasmul păcătos al comunităţii este Popa, numindu-i, conform scenariului biblic, „clăcaşi ai cerului” pe cei care fac din târg progadie. Că pentru pelerin credinţa este o convenţie, o ipocrizie şi un prilej de speculă se relevă neîndoios după ce sfintele moaşte se dovedesc a fi oase de câine. „Ieslele în care coboară cuvântul” ar putea fi pângărite doar spre stupefacţia preotului, căci Omul cu cercel (un avatar al Ghebosului din *Zamolxe*), în numele celor de faţă, nu îl condamnă pe farsor, acceptându-l tacit ca pe unul de al lor. Omul cu cercel, personaj „sfătos”, va împinge insidios convenţia în derizoriu şi grotesc, aflând soluţia mântuitoare pentru impasul spiritual în care se afla comunitatea: îngroparea preotului în zidul bisericii, după moartea acestuia, astfel fiind dobândite „moaştele vrednice, cum se cuvine!”. Ironia este deosebit de incisivă şi de subversivă, întrucât în esenţă Popa este cel mai puţin credincios ortodoxiei dintre toţi falşii adepţi ai satului, din moment ce tradusese Evanghelia după Luther. Sătenii se declară încântaţi de propunerea Omului cu cercel, certificându-se astfel o implozie sub aspect spiritual: comunitatea este preocupată doar de convenţiile exterioare, formale, în speţă de ridicarea lăcaşului de cult, şi nu de fondul esenţial, de genuitatea cultului în sine. Superficialitatea, falsul spiritual şi eroarea ontologică sunt cercurile concentrice ale unui vid sau cel mult haos care-l îngrozeşte pe preot. Acesta întrevede, cum odinioară Zamolxe, o comunitate neterminată, primitivă, neconfigurată în datele esenţiale, suspendată la nivelul superstiţiei şi deci nepregătită pentru revelaţia credinţei autentice. Sătenii observă

prezenţa „diavolului roşu” în casa preotului, a ereticului Moşneag, îşi vor suspecta chiar preotul de alienare mintală, dar nu constată vreo neconcordanţă în ceea ce îi priveşte pe ei înşişi. Suspinul Moşneagului, din finalul tabloului al treilea, „Isus-Pământul… Boală fără sfârşit…” se va fi referind tocmai la veşnica dramă a chinuitoarei fiinţări omenirii în reperele unei false credințe, tânjind nelămurit către adevărat şi unicul mit, acela al lui Isus-Pământul.

Lucian Blaga se exprimă cu privire la acest mit într-un eseu publicat postum, *Isus-pământul*, mai întâi în „Luceafărul” din 5 iunie 1969, introdus apoi în volumul *Isvoade* din 1972. Filosoful culturii consideră că: „Într-o vreme când pe toate cărările Transilvaniei mitul creştin începea să fie într-un fel sau altul problematizat”, „un călugăr îndrăzneţ, evadat dintr-o mănăstire”, „dotat cu o imaginaţie mai vie decât a reformatorilor de la Braşov (lutheranii) sau de la Cluj (calvinii), s-ar fi oprit poate în faţa mitului învierii lui Isus. Contaminat întrucâtva de unele lucidităţi ale epocii, călugărul s-ar fi îndoit poate de-o atare «înviere» şi ar fi început să «interpreteze», sau poate să scrie o Evanghelie cu tâlc. Şi tâlcul ar fi putut să fie bunăoară acesta: Isus a fost răstignit şi a murit; Isus ca întrupare omenească murea, dar în clipa morţii sufletul său se întrupa din nou; pământul, văzduhul, cerul, lumea toată deveneau trupul lui Isus. În clipa când Isus murea, lumea de argilă, cu toate ale sale, dobândea un suflet, un suflet divin. Prin această reîntrupare cosmică a sufletului lui Isus, pământul devenea Isus-Pământul, văzduhul devenea Isus-Văzduhul, lumea devenea Isus_lumea. Cu o asemenea viziune călugărul nostru imaginar ar fi lărgit şi ar fi spiritualizat doar perspectiva ţăranului, care pe boaba de grâu vede faţa lui Hristos. Învierea şi înălţarea lui Isus, povestite în cele patru evanghelii, n-ar fi fost pentru călugărul nostru decât o alegorie a reîntrupării lui Isus în corpul cosmic. De când Isus a murit, noi oamenii, noi toţi, am trăit, nu simbolic, ci realmente prin sufletul său care animă fir de nisip şi stea, strop de rouă şi om. Când umblăm prin ţărână şi trecem prin vad, umblăm şi trecem prin eucaristie”. „Ivirea unui asemenea panteism creştin ar fi fost ceva negrăit de firesc în împrejurările istoriei noastre de pe la

1560. Dacă! Dacă un călugăr cuprins de un elan metafizic ar fi dispus de-o suficientă libertate interioară spre a articula un sistem de gândire, o viziune a lumii în duhul eresului popular"[1]. Expresia estetică a acestui călugăr filosof ar fi intuitiv Moşneagul şi virtual Popa, creatori şi propovăduitori ai noului mit despre Isus-Pământul, în prelungirea şi dezvoltarea aceluia al Marelui Orb.

În cel de-al patrulea tablou, *Intermezzo. Reformatorii*, dramaturgul lămureşte natura alcătuirilor străine care îşi aflaseră popas în cetatea Sibiului. Martor la panoramarea formelor de expresie ale „înţelepciunii" reformatoare citadine este Radu, fiul preotului, actant al figurii inocentului. Copilul este un personaj ce exprimă o nedefinită metafizică primitivă, a universului patriarhal şi ingenuu, nealterat şi necorupt. Copilul, o „buruiană păduratică" rătăcită în umbra oraşului, intuieşte instinctual făţărnicia şi deşertăciunea practicilor profesate de alchimist, până la a-l denumi „maimuţa lui Dumnezeu". Alchimistul nu este decât un şaman închipuit, un vrăjitor farsor care, asemenea Vrăjitorului din *Zamolxe*, printr-o nefirească îmbinare de superstiţii ancestrale, raţiuni pseudoştiinţifice şi practici echivoce ar dori să se substituie Creatorului. Deşertăciunea îndeletnicirilor sale transpare din meschinăria scopului urmărit, unul pur lucrativ, obţinerea aurului din zgură, fără nicio altă implicaţie, de natură nobilă. Sancţionat este şi Doctor universalis, un alt închipuit, de data aceasta în domeniul practicilor confesionale, predicator care îşi află auditoriu printre vrăbii, pe care le previne în ceea ce priveşte o monstruoasă calamitate: „Reformaţiunea e în primejdie". Ironia demistificatoare, necruţătoare, a inocentului Radu nu o cruţă nici pe Nona, căreia i-ar făuri din prezumtivul aur alchimic potcoave pentru copitele ei de drac. Tabloul reformatorilor luterani din cetate este elocvent, iar satirizarea acestora se instituie în anticipare a eşecului utopiei

---

[1] Lucian Blaga, *Isus-pământul*, în „Luceafărul", an 12, nr. 27, 5 iunie 1969, p. 5, reprodus în vol. *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, prefaţă de George Gană, Bucureşti. Editura Minerva, 1972, p. 216-217.

promovate de către ei într-un spaţiu cultural care nu o poate asimila, inconştientul colectiv fiindu-i sortită o revelaţie de altă natură.

Clopotele tabloului al cincilea îi transmit preotului mesajul propriei neputinţe şi nimicnicii. Biserica odată înălţată, nu semnifică pentru Popa nicio împlinire de natură spirituală. Se recunoaşte „cu sufletul – dor din carne prelins”, aşadar om păcătos şi nemântuit nici măcar în erezia sa erotică, întrucât Nona îi scapă cu premeditare: „tu şi astăzi un cer neatins!”. Un vag presentiment al eşecului şi al zădărniciei îi străbate pe amândoi, Nona imaginându-şi cum ar fi fost dacă povestea vieţii i-ar fi sortit preotului să rămână simplu cioban, astfel ea nemaifiind nevoită să înduplece niciun profet. Fecioara se recunoaşte, pentru prima dată, ostenită, sfârşeala având însă sorginte înlăuntrul fiinţei sale. Prea îndelung angajată în interpretarea unui rol, acela de „fiică a pământului”, fecioara şi-a însuşit condiţia frenetic, până la disoluţia sinelui:

„Atâtea zile şi nopţi
mi-am sfâşiat fiinţa râzând”

Limbajul zgomotului, glasul nearticulat al destinului implacabil, clopotele, laitmotiv al tabloului, are ca efect un terifiant exorcism asupra fecioarei. Nona nu se poate trăi pe sine în universul dangătelor metalice, semnificaţia sunetelor transcende simpla incompatibilitate – declarată – dintre biserica ortodoxă şi presupusa apartenenţă luterană a fiicei pământului. În subconştient Nona va fi înţeles că sunetul clopotelor anunţă nu doar celebrarea înălţării unei case a Domnului, ci şi faptul că acum clopotele bat premonitoriu şi pentru sfârşitul ei în această poveste. Dangătul mecanic este o anticipare a hârşâitului coasei, astfel că fecioara „ţipă lăuntric ca un înger rănit”. Lovitura i-a fost deja aplicată implacabil, rana îi va mai sângera o vreme, până când îşi va fi dus rolul la ingratul, dar necesarul sfârşit. Nona a greşit când şi-a propus o mult prea înaltă creştere a omului într-un act de sfidare a tăriilor şi, asemenea altor naivi temerari, nu a fost cruţată de zeul vigilent. „Să crească omul?! Ha! Până unde să crească omul? Omul!” exclamă învins Popa, învins în erezia sa luterană, căci acum a înţeles că există o limită ontologică,

dincolo de care avântul este tabu. Popa este cruţat, deoarece şi-a recunoscut la timp trufia, dar instanţa divină sancţionează prea înalta şi nesăbuita cutezanţă a celui care încearcă tăria bolţii: fecioara va fi sacrificată, devenind, într-un sens amar, propriul său martir, singura revelaţie produsă asupra celor care o ucid fiind aceea a inadecvării la proiectul divin.

Simţind ezitarea preotului, Nona îi redă „libertatea" de a se reîntoarce la vechea sa condiţie, „preoţia din măgura pravoslavnică", nu însă fără a-şi exprima dispreţul faţă de o asemenea „arestare" a spiritului: „leagă-ţi gâtul de clopote" ţine de încătuşarea sterilă la care ar fi supus preotul în biserică, unde „numai de moaşte eşti bun", prin însuşirea statutului de preot dreptcredincios ar oficializa lăcaşul de curând clădit. Formele ipocrite ar eluda fondul autentic printr-o farsă derizorie. Popa, lămurit asupra confuziei pe cale de a o fi comis, conferă contur expresiv cugetului nou pe care şi l-ar fi dorit revelat printre stâni:

„are zvâcniri de fată fără stăpân",
„are miros aspru de floare veninoasă
ca pielea ta, - sălbaticul cuget întinde
ispite peste abisuri, şi totuşi – o – şi totuşi".

Tentat să confunde o nouă spiritualitate reformatoare cu efluviile dansului erotic feminin, preotul înţelege că ar fi devenit pionul unei opere de falsificare şi de sacrilegiu, astfel încât se leapădă de rătăcirile sale, prin care jinduia înspre o împărtăşire mai degrabă din fiinţa fecioarei decât din nelămurita credinţă a acesteia. Singura consolare – iluzorie – rămâne vieţuirea amândurora în acelaşi univers: „Nona, o mângâiere mai am: trăim în aceeaşi lume, prin urmare nu putem fi departe unul de celălalt". Cuvintele preotului se regăsesc într-o elegie târzie a autorului, *Orânduire*:

„Mă mângâie un singur gând:
trăim în una şi aceeaşi lume.
Trăim în una şi aceeaşi lume. Prin urmare
nu suntem chiar aşa departe
unul de altul!".

Însă cei doi nu fac parte din aceeaşi lume, Nona aparţine unei alte dimensiuni şi, conştientă de acest fapt, are viziunea propriului sfârşit:

„Câteodat' visez o biserică albă
care se cufundă într-o mare de foc – încet-încet
cu viaţa mea".

Fecioara nu va renunţa nicio clipă însă la propriul rol, acela de afirmare plenară a fondului dionysiac întru înlăturarea formelor apolinice:

„Numai sângele se loveşte
de malurile trupului,
sângele acesta care la fel ar vrea
să bată în ţărmii lumii,
sângele acesta care ar plânge
chinuit de setea de-a fi –
şi râde în hohote peste biserici".

Surmontarea limitelor propriului eu este o ficţiune-matcă a operei autorului, de aflat şi anterior dramei în discuţie, în *Daţi-mi un trup voi munţilor*:

„Pământule larg fii trunchiul meu,
fii pieptul acestei năprasnice inimi,
prefă-te-n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc,
fii amfora eului meu îndărătnic!"

Fecioara nu greşeşte atunci când urmăreşte depăşirea impasului impus de fiinţarea în limitele mărginite ale eului individual, ci eroarea sa constă în raportarea la cenzura transcendentă, pe care de asemenea ar eluda-o. Spre deosebire de raportarea omului la o instanţă divină declarată moartă, urmată de instituirea supraomului, cum o făcuse anterior Nietzsche, în opera lui Lucian Blaga divinitatea este doar tăcută şi se cere a-i fi (re)descoperite, în univers, chipurile veşniciei. Or fecioara se înscrie mai degrabă viziunii nietzscheene, întrucât, biserica odată incendiată, Nona se imaginează trecând desculţă „prin scrumul unui

Dumnezeu ars”. Zeii odată înlăturaţi, fecioara îşi instituie propriul trup ca substitut:

„Vei fi stăpân singur, înalt,
peste minunea ce-am fost,
peste minunea ce sunt”.

Sacrilegiul nu este ignorat de instanţa divină, de îndată ce imprecaţia e rostită, îngerului răsculat i se aplică sancţiunea, iar soarta Nonei este pecetluită: fiinţa îi este străbătută de un fior, iar Popa conchide sentenţios: „Cineva a trecut peste mormântul tău”.

În tabloul al şaselea, *Isus-Pământul*, ultimul al piesei, starea de tensiune acumulată izbucneşte brutal. Începutul tabloului ne introduce într-o lume stihială, bântuită de ameninţarea Apocalipsei. Comunitatea Măgurii pare a-şi fi pierdut reperele unei fiinţări între coordonatele umanului sau ale unui proiect divin, într-o succesiune de scene de coşmar se face apel doar la gesturi radicale, semne ale unei trăiri peste – sau alături de – fire, efluvii htonice, dionysiace, incontrolabile, instinctuale. Raţiunea, de va fi avut vreodată întâietate în Măgura, pare să fi pierdut acum orice tangenţă cu impulsurile personajului colectiv. Ţăranii dau curs unei mentalităţi şi unor practici păgâne, magice, dovedindu-i astfel, în fond, neapartenenţa de esenţă la doctrina ortodoxiei, cult care pentru ei este în cel mai bun caz o instituţie intuită vag drept formalitate necesară. Comportamentul lor are o minimă justificare: provocarea.

Ţăranilor li s-a incendiat biserica de curând înălţată după vreme îndelungată de aşteptări deşarte. Pentru ei lăcaşul de cult este în sine o profesiune de credinţă, iar fără biserică nu se pot defini, nu se pot regăsi sub zodia spiritualităţii, rămân o adunătură fără centrul de reper, un conglomerat eterogen într-o ontologie precară. Statutul ţăranilor ardeleni după incendierea bisericii de-abia construite este perfect similar cu al dacilor din *Zamolxe* după sfărâmarea statuii unui profet de curând proclamat drept zeu. Mulţimea aplică, în ambele cazuri, legea talionului. Suprimarea definitivă a intrusului din lumea lor ar asigura revenirea la starea iniţială. Moşneagul, similar profetului Zamolxe, va ispăşi culpa, cu diferenţa că de această dată

vinovatul era Popa. Însă bătrânul profet, deşi nevinovat, se sacrifică voluntar pentru ca preotul să dobândească astfel o lămurire a rătăcirilor sale lipsite de punct cardinal.

Moşneagul este cel care deplânge gestul incendierii bisericii, zugrăvind tabloul înfiorător al sfinţilor arşi ce picură stropi fierbinţi pe mâinile-i bătrâne, al nimicirii mormintelor, autorul sacrilegiului dorind să reducă la cenuşă nu doar simbolul viu al ortodoxiei, biserica, ci şi memoria acestuia, mormintele credincioşilor. Doar clopotul „mai stăruie negru în văzduh", premoniţie sumbră că ultimul dangăt încă nu se va fi stins… Moşneagul este bucuros că a mântuit potirul, „inima de aur a bisericii", un subtil avatar al Sfântului Graal… Moşneagul doreşte să salveze câte ceva din învăţătura creştină, nu să suprime mitul lui Isus, asemenea Nonei şi preotului. Popa, încă ignorant, nu înţelege şi nu îşi asumă raţiunile şi învăţătura bătrânului şi, laş, îl acuză, în ton cu mulţimea, de a fi făptuitorul nu al salvării, ci al nimicirii bisericii. Moşneagul, deşi uluit, nu ezită şi, refuzând să se disculpe, îşi asumă fapta şi mărturiseşte „cu aceeaşi expresie iluminată": „Eu – am – aprins-o". Efectul scontat are loc, iar sacrificiul de sine al bătrânului îl striveşte pe preot. După ce trăise, nelămurit, în eroare până în acel moment, Popa ar fi dorit ca măcar acum să săvârşească un act radical, acela de suprem sacrilegiu, incendiind lăcaşul de cult, fie pentru a se stigmatiza în faţa comunităţii şi a unei divinităţi tăcute, fie pentru a da curs dorinţei fecioarei, de a reduce iluzia divinităţii la cenuşă stinsă. Or, Moşneagul îi refuză până şi condiţia de profanator, iar preotul nu se mai regăseşte nicicum, este complet rătăcit: „Toată viaţa mea am descărcat-o în mâinile tale, s-o ispăşeşti, ci tu ai vrut să mă umileşti mărturisind. Mă pierd, mă scap printre degete (…). Îndură-te! Nu-mi lua păcatul, nu mi-l lua, nu, nu! E al meu, nu mi-l răpi. Atâta am şi ţin în mâini, fapta care se prăbuşeşte, fapta care mântuie - …". Preotul ar fi dorit să pună capăt odiseei spirituale, dar i se refuză şi acest rol actanţial.

Fără cuvinte, Moşneagul „păşeşte spre uşă, o deschide, iese în prag". Simetria cu începutul piesei este frapantă, bătrânul fiind cel

care păşeşte, în locul preotului, prin acea uşă „deschisă în soare” în faţa căreia îl aflam adăstând bolnav pe erou în primul tablou. Însuşindu-şi pasul veşnic nehotărât al preotului, Moşneagul trece el pragul, metaforic, pentru a-l vindeca. Asumându-şi condiţia şi culpa preotului, bătrânul îl va mântui, îl va ilumina şi îi va împlini destinul. Prin acest gest simplu, dar plin de semnificaţii, Moşneagul ispăşeşte pentru toţi deopotrivă, cât şi pentru fiecare în parte, reiterând postura lui Zamolxe (şi, în subsidiar, pe cea christică). Lapidarea sa de către mulţimea isterizată aduce liniştea iar conflictul pare a fi dezamorsat. „Un cor nevăzut”, reminiscenţă a vechiului cor tragic al Greciei antice, rosteşte solemn sentinţa:

„Cum se potolesc oile noaptea în stână,
cum inimile tac în scorburi de mormânt,
cum gândul s-astâmpără dincolo de pământ,
astfel potolească-se furtuna ce-a cuprins omul
şi să se ducă din nou – în praful cărărilor,
în copitele ciutelor,
în coarnele cerbilor –
şi-n coadele mărilor”.

Popa ridică privirile „vădit îmbătrânit”, dar şi încredinţat acum, îmbătrânirea fiind de natură spirituală. Simte că a trecut o veşnicie, dar nimic nu s-a schimbat în lume, decât că, şi pentru el, „Isus-Pământul a înflorit”, şi lui i s-a revelat acest „nou chip al veşniciei”. Nu îşi mai recunoaşte soţia, se întreabă dacă nu a murit tot satul, pentru el „singurul viu în gând” îi este Moşneagul, care, pentru toţi ceilalţi, este un eretic mort. „Oh, de ce nu mai răsare soarele odată? De ce-i aşa de lungă noaptea asta?” se lamentează preotul, referindu-se la bezna spirituală în care el a rătăcit şi în care ţăranii încă mai adastă. Acum Popa nu mai este bolnav, nu se mai zbate între făgăduinţă şi tăgadă, întrucât:

„… taina lui a cântat peste mine
din stranele văzduhului
cu surâs de om, cu bunătate de stea”.

Patrasia, exponent al comunităţii împietrite în rutina tradiţională, refuză categoric orice iniţiere în revelaţia trăită de soţul ei: „Doamne, Doamne – nu vreau să ştiu, nu vreau să văd – stâlp de sare m-aş face ca femeia lui Lot privind înapoi”. Popa nu mai poate adăsta în locul în care acum clopotele nu mai cântă, unde ciocârliile nu se mai înalţă, deşi – sau tocmai pentru că – vestea bună de-abia începe. Îi este „foame de pământ larg. Aer, aer, pământ!” şi purcede apostolic spre a-şi desăvârşi propovăduirea panteistă, convins că natura îl va oblădui. Radu, fiul preotului, este ultimul *raisonneur* al piesei. Năvăleşte în scenă noaptea, fugit din Sibiu, unde „nu era drum pentru el”, cu vestea că în toate satele ard bisericile şi că Nona a fost prinsă de „badea cu cercel”. Aşadar toţi preoţii ortodocşi din preajma Măgurii par a fi fost ispitiţi de fecioară, care însă va fi judecată sumar de săteni şi azvârlită în flăcări, împlinindu-se prorocirea Moşneagului.

Fecioara nu supravieţuieşte propriului cult, dar nici nu poate fi clar definită, indecizie şi impas existent încă de la publicarea piesei: „apariţia cea mai complexă în piesă (…) e o sumă a nălucirilor. Sunt strigătele tale aruncate în afară de tine, şi parcă te cheamă. Închegare nelămurită şi abstractă…”[1]. Fiinţa Nonei va fi fost într-atât de stranie încât, după cum observa Popa, „paserile cerului au înnebunit / de tămâia cărnii tale”. A tulburat apele omului, dar şi pe ale Domnului, pentru ca fiecare să se reconsidere după trecerea ei pe Pământ. Deşi agent patogen, Nona nu rămâne, în ultima instanţă, o instanţă monocolor-malefică, ci pare a fi fost la rândul ei un instrument într-un plan amplu, intruziune indispensabilă în ecuaţia complexă a istoriei dramatice, doar prin prezenţa ei Moşneagul având ecou în sufletul Popii.

Într-o lume a *coincidentia oppositorum*, antagonismele aflate în balanţă se anulează reciproc, iar Popa rămâne singurul supravieţuitor, mântuit, iluminat, fără de durere şi fără să mai strige.

---

[1] Ion Marin Sadoveanu, *„Tulburarea apelor” de Lucian Blaga*, în „Gândirea”, an III, nr. 3-4, 5-20 iunie 1923, reprodus în vol. *Dramă şi teatru*, Arad. Editura Librăriei Arhidiecezana, 1926.

Chemarea lumii, în care vrea a se altoi pe toate crengile este un imperativ căruia preotul ştie, acum, că trebuie să I se supună. Popa are o viziune a Moşneagului peregrinând prin câmpie cu cârja în mână, umbra lui căzând înaltă, uriaşă, pe cer, iar această apariţie este însuşi sufletul său împărtăşit acum spiritul divin, parte din absolut. Văzându-se astfel pe sine, Popa îşi însuşeşte condiţia de profet al lui Isus-Pământul, continuând apostolatul lui Zamolxe şi al Moşneagului. Iese în sfârşi pe uşă, ieşind astfel şi din sine. Renunţă la identitatea sa anterioară, individuală, pentru a-şi asuma destinul colectiv, panteist.

În ingenuitatea sa, Radu crede şi speră că tatăl i se va reîntoarce, dar îmbină această virtuală revenire a Popii cu un festin la care ar lua parte şi Nona, „ca să râdă frumos”, ceea ce nu este posibil. Copilul nutreşte instinctiv o întoarcere la starea de fapt de la începutul piesei, ceea ce ridică mari semne de întrebare cu privire la reuşita noului – şi eternului – profet. Întrebarea retorică din final, „Da?”, lipsită de temeiuri sigure pentru a primi încuviinţare sau infirmare, se adresează receptorului operei de artă şi instituie un final deschis al dramei.

III. *Daria* (1925).
Izolarea de fondul cosmic în „melodrama burgheză”/„drama psihanalitică”

Discontinuitatea construcţiei dramatice a acestei piese este un aspect evident şi amplu argumentat. Dacă ne vom cantona la a considera drama *Daria* ca o remarcabilă nereuşită a autorului, perspectiva exegetică nu va câştiga nimic printr-un atare reducţionism. Dincolo de banalitatea greu de explicat a temei primului nivel de lectură, insatisfacţia în dragoste a soţiei, care face din *Daria* o dramă burgheză, dincolo de artificiozitatea replicilor rostite de protagonişti, care împing piesa periculos înspre melodrama bulevardieră, aşadar depăşind frecventele stângăcii sau neajunsuri ale textului literar se poate releva esenţa ideatică, singura care susţine curioasa experienţă dramatică a autorului. Este vorba despre semnificaţia conferită fondului instinctual al fiinţei. Deşi suntem foarte departe de o „revoltă a fondului nelatin”, păgân, din primele piese, orientarea autorului către ancestral, către arhetipal, către adâncurile nebuloase şi aparent insurmontabile ale fiinţei şi ale Firii constituie factorul de coeziune al întregului său demers dramatic. Transfigurarea acestui fond instinctual într-o putere cosmică serveşte unei împliniri a fiinţei aici şi acum, „în zilele noastre”, în datele condiţiei umane, limitate, dar nu limitative. Omul se poate împlini şi prin el însuşi, prin ceea ce îi este specific, fără a necesita, neapărat, o raportare la protectoratul şi consacrarea divinităţii. Deşi poate părea prozaic, esenţa Dariei constă tocmai într-o pledoarie pentru voinţa şi putinţa umanului de a-şi configura căile de accede la transcendent, de a realiza „saltul ontologic”, de a deveni

parte din marea taină, din povestea fără de sfârşit, prin întâmplările ființei sale, anume prin creație şi prin iubire. În ce măsură omului îi este menit şi permis a înfăptui naivul şi ambițiosul proiect de eternizare a efemerului clipei ne este lămurit în desfăşurarea istoriei dramatice.

De remarcat spațiul claustrofobic în care se desfăşoară factologicul. Semnificația sa îşi află explicația adecvată prin interpretarea în oglindă cu orizonturile ideatice ale piesei. Spațiul închis al celor patru pereți ține de ermeticul în care este înlănțuită ființa captivă a Dariei. Nu poate fi ignorat faptul că acțiunea piesei nu depăşeşte obstacolul acestor determinări spațiale, după cum nici protagonista nu va reuşi să păşească în afara limitelor destinului său potrivnic. Neîmplinirea prin eros, încrâncenarea în fața năvalei sufocante a obsesiilor, ține de neputința fizică – şi metaforică – de a păşi în spațiul nemărginit, cosmic, „de dincolo". Daria îşi manifestă neputința sufletească prin neputința de a se priva de claustrarea spațiilor închise. Însă decodificarea rolului actanțial al protagonistei ține de un cadru mai larg, de o perspectivă de ansamblu.

În viziunea lui Blaga, există un substrat al lumii, dificil de perceput sau de exprimat, dar prezent atât în natură, în universul exterior ilimitat, cât şi în om, în inconştientul colectiv al omenirii, specific filosofiei culturii şi teoretizat în geneza matricei stilistice. Prin intermediul acestui fond ascuns în ființă şi vag întrezărit în manifestările sale, omul are şansa de a se integra absolutului cosmic. Modalitatea la care recurge spiritul creator uman este însă de o deconcertantă varietate, şi tocmai de aici şi „inconsecvența" în alegerea decorului în diferitele piese ale autorului. În *Zamolxe* cele două planuri aveau cele mai multe posibilități de întrepătrundere, de stabilire a unei comunicări, întrucât universul în care profetul îşi exprimă şi îşi înfăptuieşte crezul este uimitor de amplu, tinzând către ilimitat: cupola Căii Lactee este „intens vizibilă", mai rar fiind inserate trimiteri către cetate, iar adăstarea în peşteră este un obstacol depăşit prin asumarea condiției. Nu aceeaşi este situația în *Tulburarea apelor*, unde nu profunzimea suferă, ci desfăşurarea perspectivei.

Odaia este localizarea decorului, sugerând închistarea preotului în nelămurita sa căutare în cărţi a credinţei necesare. Dar această stare de fapt este doar un incipit, căci preotul se lasă furat de „uşa deschisă în soare”. Popa va da curs unei ascensiuni spaţiale, către stână, ceea ce se traduce, în plan ideatic, tocmai prin asumarea inevitabilului: urcarea muntelui este necesară pentru o înălţare a spiritului către uranic, către lămurirea unei comuniuni cu nemărginirea cosmică şi divină, identificate una cu cealaltă prin imanentism panteist. Acum perspectiva se lărgeşte, acoperişul stânei deţine o cale de acces către celest, prin spărtura sa, imperfecţiune programată, „se văd stelele”. Zodiile îşi pot aşadar exercita nemijlocit voinţa asupra protagonistului. Dealtfel ermeticul este îndepărtat cu desăvârşire în momentul revelaţiei: peretele „dispare”, întru ilimitatul „cerului înstelat, lumina ca de crăpat de zi şi şesul întins”. Zorile sunt un îndemn adresat preotului-profet de a purcede aiurea în lume, păşind prin eucaristie.

De semnalat interiorizarea treptată a cosmosului, se urmăreşte mai pregnant manifestarea Firii universale în fiinţa individuală, se acordă o atenţie sporită efectelor acestui fond comun şi indefinibil, inefabil, asupra manifestărilor umane. Iar reacţiile omului devin din ce în ce mai bizare, întrucât eul se confruntă, din ce în ce mai pregnant, cu sinele. Nona, care încearcă statornic să se substituie fondului natural al universului prin intermediul propriei individualităţi, are un comportament năvalnic, nestăpânit şi dealtfel incontrolabil, explicabil tocmai prin tensiunea enormă care se manifestă în sinele ei. Inevitabil, unul dintre actorii confruntării cedează, se frânge, iar acesta nu poate fi universul exterior, ilimitat şi inepuizabil, ci individualitatea umană a fecioarei. Într-o luptă inegală, eul este înfrânt de sinele cosmic şi se risipeşte în neant. Pe de altă parte, Moşneagul oferă exact reversul medaliei. Acesta nu luptă absolut deloc, nu schiţează nici un gest al vreunei opoziţii egolatre, ci, cu înţelepciune pasivă, tipic orientală, acceptă ca identitatea să îi fie invadată, locuită şi potenţată de către cosmic. Interiorizarea cosmicului este pe deplin edificatoare în cazul său. Tocmai pentru că

bătrânul nu pretinde nimic pentru sine, i se va oferi totul. Accesul la ilimitat, la eternitate şi absolut se realizează printr-un minim efort, dacă nu chiar unul nul: saltul ontologic presupune abandonarea eului, dematerializarea individului pentru o disipare în marele şi unicul suflu divin revelat ca întreaga Fire a naturii.

În *Daria* perspectiva pare frântă cu desăvârşire. Abandonarea oricărei relaţionări la universul aflat dincolo de gratiile ferestrei nu mai poate susţine în postura Dariei o personificare a vitalităţii expansive, ci, eventual, o implozie de vitalitate. Într-o chinuitoare tentativă de înăbuşire a fondului abscons al inconştientului, al instinctualităţii, Daria urmează un traseu al dezagregării ca individ într-o altă gamă decât Nona, printr-un proces antagonic. Daria este „doar" o victimă a dionysiacului în imposibilitate de a se manifesta şi împlini. Acea „supapă" necesară pentru îmbrăţişarea unei experienţe regenerative a fiinţei îi este refuzată Dariei. Cadrul etanş al celor patru pereţi din odaie va sfârşi prin a sufoca individul care are nevoie de o amploare spaţială pentru desăvârşirea accesului la absolut. Erosul, unica ei şansă de a realiza saltul ontologic, i se refuză brutal.

Erosul nu poate constitui o cale de mântuire, de a accede la absolut, pentru Daria, întrucât această şansă de a transcende efemerul şi derizoriul cotidian nu se regăseşte confină la partener. Erosul presupune un joc în doi pentru a se putea împlini în plenitudinea sa dar, pentru bărbatul din istoria piesei, există o tentaţie distinctă ce şi-l arogă întru înfăptuirea saltului ontologic înspre absolut. Întrucât Daria eşuează succesiv în postura de fiică, soţie şi mamă, află unica soluţie de a depăşi impasul existenţial prin însuşirea rolului de amantă, iar pentru aceasta renunţă cu frenezie la tot. Însă pentru scriitorul Loga există o altă modalitate de a transcende limitele existenţei individuale, iar aceasta este creaţia. Nu este întâmplător faptul că aspiraţia scriitorului spre această modalitate de împlinire a destinului ne este prezentată ostentativ încă din prima pagină a textului, ca un avertisment că pentru Loga nimic nu poate concura cu patima creaţiei. În primele rânduri ale

piesei Loga este surprins în plin proces de schimbare a domiciliului, ceea ce semnifică tocmai abandonarea identităţii umane comune pentru a se dedica în totalitate artei, creaţiei:

„*Zugravul*

Domnule Loga, dacă-mi daţi voie să vă întreb, unde vă mutaţi?

Scriitorul

În strada Eminescu. (…)

Zugravul

Ei, da, fireşte, ca scriitor… nici nu puteţi să căutaţi altă stradă decât aceea a marelui poet.

Scriitorul

Cel mult strada mea proprie."

„Strada sa proprie" nu implică jocul erotic, pasiunea pentru o femeie. Idealist, artistul Loga nutreşte speranţa de a-şi asigura transcenderea efemerului nu prin datele unei legături amoroase, ci prin volumul său de versuri: „Voi fi fericit ştiindu-mi cel puţin astfel prelungită existenţa mea aici". Pentru scriitor cărţile oferă multiple şanse de a depăşi marginile universului cotidian şi de a întrezări vag reperele unor dimensiuni ilimitate: „unele sunt un suspin de libertate, altele, întrebări azvârlite dincolo de viaţă".

Dar scriitorul Loga, până la a a-şi însuşi exclusiv statutul creatorului, este om. Astfel uneori este tentat să dea ascultare cântecului de sirenă al întâmplărilor simple ale vieţii, instinctele primare îl ispitesc să cedeze în faţa Firii: „- aş vrea să-mi rezerv toate chinurile şi toate înălţările pentru o singură poveste trăită. Aş vrea s-o încep chiar acum. Chiar aici. Povestea unei sălbăticiuni, poate să fie cerb, poate să fie om – om sătul de singurătate, cu muget păduratic şi amar –". Este însă neclar în ce mod se raportează scriitorul la această virtuală „poveste trăită": e posibil ca experienţa să îi servească doar ca material pentru a metamorfoza cotidianul supus destrămării într-o operă de artă, altfel spus o etapă necesară pentru a conferi efemerului vieţii şansa la eternizare prin creaţia literară. Dealtfel aceasta este şi convingerea omului comun, adusă la cunoştinţa Dariei

de către Prietena sa, care îndeplineşte consecvent rolul de *raissoneur* al cetăţii: „Lucruri se vorbesc multe despre el, că schimbă numai aşa femeile ca să aibă subiecte pentru nuvele. Şi de tine se spune că te-a ales numai fiindcă…”. Orişicum Loga refuză să precizeze ce ar face cu „povestea trăită” şi îi cere Dariei „să nu îl mai întrebe niciodată lucrul acesta”. Tăcerea sa este edificatoare cel puţin în ceea ce priveşte ezitarea de a alege între viaţă şi artă, între eros şi creaţie, dacă nu chiar asupra deciziei întrevăzute că absolutul creaţiei va avea câştig de cauză.

Intuirea acestui fond absolut în individualitatea scriitorului o trezeşte pe Daria dintr-o îndelungată letargie existenţială: „De câteva dimineţi mă trezesc trăind într-un element nou, pe care nici un vis al meu nu l-a gândit până azi”. Visurile sale, gândite sau nu, nu sunt exprimate şi cu atât mai puţin înfăptuite voluntar şi deliberat. Înfricoşată de imaginile pe care le-ar putea plăsmui închipuirea sa, Daria consideră că varianta mai facilă este aceea a lipsei oricărei atitudini, pasivitatea fiind modalitatea prin care femeia înțelege a se menţine într-un *statu-quo* al unui iluzoriu echilibru: „În sângele meu mocnesc catastrofe. Lucru de necrezut, dar adevărat aşa cum mă vezi: sunt sufleteşte bolnavă… Şi, ceea e mai trist, mi-am acceptat boala ca o soartă, stau în faţa ei cu priviri fără protest. Nu-mi pot ajuta cu nimic…”. Daria nu îşi asumă sinele şi, în ultimă instanţă, viaţa. Filosofia existenţială a Dariei este resemnarea şi pasivitatea în faţa bolii sufleteşti identificate cu însuşi destinul său. Deşi deţine luciditatea de a discerne nefirescul existenţei sale, nu schiţează nici un gest de împotrivire, nu îşi asumă fapta, cantonându-se la „privirile fără protest”. Fiinţa Dariei este surprinsă în sterila adăstare într-o anticameră a Firii aşteptate şi a nefirescului acceptat.

În acest context Daria îndrăzneşte să creadă că scriitorul Loga este o nesperată materializare a visurilor sale utopice, mântuitorul impasului ei existenţial şi al bolii sufleteşti: „Cum să-şi zic? Ce nume să-ţi dau? Simt nevoie să-ţi dau un nume. Îmi vine să te chem: salvatorule, Sfântul Gheorghe! Îmi vine să te chem: cerule, adâncule! Îmi vine să te chem: tâlharule, visule!”. Simbolistica Sfântului

Gheorghe, ucigătorul balaurului (identificabil cu boala sufletească a femeii) este una evidentă, chiar stânjenitor-ostentativă, însă pe de altă parte ne oferă şi prilejul de a argumenta că *Daria*, ca dramă psihanalitică, nu are ca temă doar reprimarea instinctului sexual. A reduce piesa lui Lucian Blaga la o simplă punere în scenă a unor scheme freudiene relevă comoditate şi superficialitate exegetică (deşi există argumente bibliografice ce pot justifica şi strict o atare perspectivă). Problematica piesei este mai largă, încadrabilă în literatura expresionistă a vremii. În acest sens au fost realizate pertinente apropieri sau comparaţii cu dramaturgia lui Wedekind, dramaturg german care urmărea „a deştepta setea de infinit până şi în subconştientul vieţii instinctive, fără de care omul nu poate aspira la o integrală armonizare”[1]. Frank Wedekind a fost perceput ca model de expresionişti, îndeosebi datorită revoltei pătimaşe care îi alimentează opera, precum şi ca urmare a atmosferei de irealitate, fatalitate şi grotesc în care se desfăşoară subiectul pieselor sale. „Sexualitatea, domeniu trecut cu discreţie sub tăcere până atunci, devenea la Wedekind (ca la Nietzsche) principiu vital creator şi distructiv, în acelaşi timp, având forţă de destin”[2].

Doina Modola consideră că meritul dramaturgului român, prin raportare la modelul european, este acela de a fi depăşit, în cadrele dramei investigaţiei umane, aria unui analitism tradiţional, descriptiv şi raţionalist. Orientarea specifică autorului este către categorial, arhetipal, revelarea zonelor obscure ale individului, zone care presupun covârşitoare conflicte de dominaţie. „*Fapta* şi *Daria*, realizate în acelaşi an, 1925 (…) sunt concepute în manieră arhetipală, atât în ceea ce priveşte proiectarea supradimensionată a eroilor, cât şi în radicalitatea conflictelor care îi opun”[3]. Dacă scopul teatrului lui Wedekind era „de a reda vieţii umane adevărata ei

---

[1] Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, Bucureşti. Editura Fundaţiilor, 1941, p. 18.

[2] Doina Modola, *Lucian Blaga şi teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, Bucureşti. Editura Anima, 1999, p. 221.

[3] *Ibidem*.

dimensiune”[1], cel al dramaturgului român, în *Daria*, este al unei „afirmări normale a vieţii instinctive”[2]. Necesitatea asumării şi experimentării acestei instinctualităţi ţine de asigurarea împlinirii sinelui şi implicit a fiinţei umane în corelaţie cu fondul cosmic: „Instinctele noastre formează capitolul cu care natura ne creditează. Plătiţi-vă datoria la timp şi nu aduceţi Natura în situaţia de a pune sechestru pe tot ce aveţi”[3]. Prin urmare „balaurul” răpus de Loga în fiinţa Dariei nu trebuie identificat strict cu inhibiţia sexuală, ci cu suprimarea pe cale nervoasă a întregii instinctualităţi specifice şi fireşti condiţiei umane. Scriitorul profesează un act de exorcizare asupra Dariei, alungându-i încrâncenarea încremenită în faţa obsesiilor lăuntrice şi redobândindu-i manifestările care se înscriu în dimensiunea firescului vieţii. Nu întâmplător Daria îi atribuie tânărului artist puteri tămăduitoare „supra-fireşti”: „scrie cu noroi pe ochii orbilor, ca să le dai lumina”.

Şi, într-adevăr, Daria pare vindecată miraculos. „Draga mea – a fost ca o minune. De unde şi cum a venit nu ştiu. Obsesiile mi s-au absorbit în sânge. Crede-mă, e o bucurie să trăieşti. Fiecare om ar trebui să sufere câţiva ani de idei fixe, apoi să se vindece ca să simtă cum simt eu libertatea de viaţă. E aşa de frumos. Număr câteva «luni-avalanşe», în care mi s-a concentrat toată viaţa cu care rămăsesem în urmă”. Dorinţa de viaţă pare a câştiga supremaţia asupra refuzului de a trăi. Însă chiar de acum textul sugerează că Daria parcurge doar o etapă efemeră a unei utopii iluzorii: „Dar pentru moarte nu avem nici puţina tărie ce se cere pentru viaţă” afirmă premonitoriu protagonista, gândindu-se la tentativele eşuate de „a-şi face sfârşitul”, fără a-şi imagina că, infraraţional, tocmai îşi rosteşte aluziv sentinţa asupra finalului propriei existenţe neîmplinite. Fondul inconştient al fiinţei sale tocmai trăieşte premoniţia unei scurte, nedefinite şi triste poveşti. Într-o oarecare măsură luciditatea nu o părăseşte complet, Daria este conştientă că

---

[1] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara. Editura Facla, 1985, p. 51.
[2] *Ibidem*, p. 39.
[3] Lucian Blaga, *Aforisme*, în „Contemporanul”, nr. 19, 1967.

orice poveste de iubire are o întindere limitată în timp; dar, uimită şi încântată de noua stare a sufletului său, protagonista se abandonează frenetic principiului plin de vitalitate al „carpe diem”, transformându-se într-o actualizare contemporană a bacantelor din alaiurile dionysiace: „Are să mă uite într-o zi? Nici nu s-ar putea altfel. Dar vreau să mă bucur de entuziasmul puternic şi copilăresc ce mi-l dăruieşte atât cât mi-l dăruieşte. E tot ce mai pot să aştept de la această ultimă izvorâre de frumuseţe în mine. Nici acest dar scurt să nu-l primesc? Pentru ce aş mai trăi? Încă un an, doi, şi va începe viaţa împrăştiată în moina zilelor”.

O dată în plus textul piesei relevă că „duhul cărnii, pentru femeie, nu este o chemare oarbă a instinctului, care să se ceară satisfăcută prin orice compromisuri morale, ci este o chemare a vieţii, pentru împlinirea ei, firească, opusă compromisului de până atunci”[1]: „Aştept surprizele de dincolo de orizont. Ah, mersul lui Loga e aşa de tânăr, parcă întotdeauna ar umbla gol peste ogoare abia încolţite, de grâu. Privindu-l, îţi vine să-l întrebi: tinere, unde te duci? Şi el parcă ar răspunde: mă duc să înviu morţii cu o atingere de deget şi să suflu duh peste femeia mea de lut”. Scriitorul Loga apare ca şaman care profesează iniţieri ale miracolului germinal, încolţirea grâului pe ogoare, revigorarea ciclicităţii vegetale fiind asociată metaforic înmuguririi vieţii într-un material uman aflat într-o searbădă încremenire. Astfel artistul Loga poate fi perceput ca un avatar în contemporaneitate al lui Dionysos sau, mai corect spus în contextul paradigmei autorului, poate fi asociat unui arhetip/ficţiune-matcă/imagine-sinteză reprezentate de Zamolxe şi Moşneag în piesele anterioare, propovăduitori pentru semeni ai unei noi metafizici (dacă nu teofanii), identităţi profetice care trezesc în conştiinţa şi spiritualitatea neamului revelarea acelor „surprize de dincolo de orizont”. Diferenţa esenţială constă în faptul că pentru a realiza o asemenea performanţă (hierofanică) protagoniştii anteriori au înţeles necesitatea de a renunţa la sine, au acceptat inerenţa

---

[1] Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 40.

sacrificiului lor ca identitate umană pentru a susţine naşterea unui miracol existenţial. Or scriitorul Loga nu va reitera, în contemporaneitate, postura celor doi presupuşi antecesori din raţiuni care ţin o perspectivă mai amplă a autorului. Într-o lume primordială, originară, de „tinereţe păduratică", primară, a începuturilor genuine, relaţia dintre transcendenţă şi contingent era una a spaţiilor confine. În cazul lui Zamolxe, sacrificiul de sine al profetului şi revelaţia hierofanică a divinităţii (Marele Orb) în rândul semenilor era nu doar necesară, ci şi posibilă. Printr-un proces mult mai dificil, revelaţia i-a fost posibilă ulterior şi preotului ortodox într-un ev mediu târziu, apelându-se la substratul ancestral, păgân, care s-ar fi perpetuat prin Moşneag, asimilându-şi creştinismul şi configurându-i o nouă formă, mitică şi mistică (Isus-pământul), a imanentismului panteist.

Însă în prozaicul contemporan legăturile cu dimensiunea vag intuită a tainei sunt foarte plăpânde. Precaritatea sacrului nu ţine, la Blaga, de o transcendenţă goală, de o divinitatea absentă, ci doar tăcută. Misterul existenţial nu îşi mai află căi adecvate de exprimare şi manifestare în universul citadin monden. Comunicarea cu sacrul nu este posibilă în cadrele ordinii artificiale impuse de civilizaţia contemporană care nu permite reabilitarea omului în relaţia cu transcendentul. Deplinele valenţe şi latenţe ale omului (suflet, trup şi spirit) sunt sufocate de prejudecăţile şi rigorile false impuse de societate. Iată de ce scriitorul Loga, deşi creator la rându-i, nu va putea să o „mântuiască" pe Daria. Iată de ce Daria, deşi întrezăreşte potenţialul profetic al artistului, nu va avea parte de o revelaţie completă a accesului la absolut şi va sfârşi în neîmplinire. Aceasta este linia parcursă de substratul ideologic al dramaturgiei lui Lucian Blaga: distanţa de la lirismul misterial al lui *Zamolxe* până la epicul prozaic din *Daria* este enormă şi deconcertantă, dar urmărită programatic de autor. Deplasarea temporală de mii de ani în istoria pieselor sale a presupus şi o mutaţie a perceperii relaţiei dintre sacru şi profan, de la principul fecund al vaselor nemijlocit intercomunicante în „vârsta de aur" a umanităţii până la chipurile

mute ale veşniciei în prezentul derizoriu, devitalizat. În această lumină drama psihanalitică a lui Lucian Blaga poate fi recuperată dintr-o periferie a neîmplinirii estetice în care fusese izgonită de către critica de specialitate.

Filip, soţul Dariei, remarcabil exemplu de pedagog absolut şi monstruos, este un actant perfect (în grotescul său) al individului reprezentant al societăţii contemporane. Natura (sau, mai degrabă, involuţia/implozia eului în cadrele actuale) l-a sancţionat drastic pe acest om, care e tumefiat cerebral şi are un grav defect de pronunţie: „Faţă de mine natura s-a făcut vinovată de o mare crimă. (...) Cuvintele ies din mine unele fără oase, ca moluştele, altele supraarticulate". Deficitar ca natură, un rebut ontologic, se încăpăţânează a-şi răzbuna condiţia deplorabilă profesând o iluzorie şi meschină dominare şi extirpare a fondului instinctual al fiinţei: marea „împlinire" a existenţei sale handicapate este susţinerea în public a unei rizibile teorii, „dovedite cu date statistice", despre „educaţia embrionară". Metoda sa experimentală, care ar fi capabilă să determine dezvoltarea omului încă din faza uterină, probează ignoranţa crasă, eroarea şi eşecul colectiv al societăţii moderne în tentativa de a nega şansa şi dreptul elementar de manifestare firească a personalităţii specifice fiecărui individ, cu fondul său abscons de instincte vitale. Evident că un asemenea rebut ştiinţifizat nu poate să înţeleagă răbufnirile naturii în fiinţa Dariei, reacţia sa fiind aceea de a „menaja" nebunia soţiei, rezervându-i acesteia o izolare perfectă de lumea exterioară, adică îi înlătură orice posibilitate curativă pe care contactul cu spaţiul ilimitat ar fi presupus-o: „Eşti nebună şi nebunii trebuie închişi". De fapt, lui Filip îi convenea teama Dariei de a înfrunta spaţiile vaste, văzând în aceasta şansa de a dobândi certitudinea că nu este înşelat (fizic) de consoartă. Reacţia de a o sechestra în cameră după descoperirea afecţiunii femeii pentru scriitor apare astfel ca o meschină măsură de autoprotejare a orgoliului masculin. Egoist şi opac, derizoriu şi grotesc, Filip îşi condamnă soţia la dezintegrare psihică. În aceste circumstanţe, o exclamaţie ca „Petre, nu uita că sunt om, nu animal de cuşcă!", deşi

surprinde exact drama izolării sufleteşti a femeii, nu poate avea nici un ecou în conştiinţa bărbatului obsedat de – şi limitat la – arestarea personalităţii umane într-o cuşcă determinată încă din faza embrionară. Într-un monolog, Daria rezumă întreaga situaţie dramatică a căsniciei lor, a bolii sale sufleteşti: „Mi-ai fost un sprijin răbduriu cât am bolit sufleteşte? Îţi sunt recunoscătoare, dar cred că nu te-a costat prea mult. Dimpotrivă, într-un colţ de inimă, cred că te-ai bucurat că sufăr de anumite obsesii, care mă legau de casă, fiindcă mă vedeai astfel irevocabil a ta! Recunoaşte! Dacă ai avea un strop de sinceritate faţă de tine însuţi, ai recunoaşte că îţi conveneau ideile mele fixe, fiindcă nu puteam să ies nicăiri singură şi aveai astfel mai mult decât oricare alt bărbat siguranţa că nu eşti înşelat".

Deşi aparent monstruos şi ermetizat, perfect sieşi, totuşi Filip nu este un personaj monocord. Într-o mărturisire accidentală şi târzie, el afirmă: „Nimeni nu bănuieşte dresajul la care mi-am dedat eu substanţa nervoasă, ca să nu-mi mai ies din fire. – Deşi cu sănătatea îmi merge tot mai prost". Mărturisirea lui Filip ţine de o supratemă a dramei *Daria*, care urmăreşte să sugereze că o absolutizare a apolinicului în structura interioară a fiinţei umane este un demers caduc şi eronat, imposibil de a fi desăvârşit. Chemările latente ale ancestralului, ale fondului abscons al sinelui îşi fac simţită prezenţa în cazul oricăruia dintre indivizi. Un alt savant, profesorul Vlaicu, deşi privit cu o oarecare duioşie, reprezintă doar o nuanţare a tipului uman armonizat forţat şi astfel nefiresc: „cel din urmă clasic în lumea noastră târzie – diform ca şi noi –". Profesorul Vlaicu are o permanentă nostalgie a traiului în pieţele Atenei antice, sau a peregrinării prin pădurile de măslini ale Eladei. Pelerinajul „la temniţa lui Socrate de lângă sfânta cetate a Atenei" nu va fi niciodată înfăptuit, întrucât şi acest savant bătrân este un prizonier al timpului său şi al formaţiei sale clasiciste, intuită incert ca inadecvată când observă fulgii de zăpadă de la fereastră, manifestări spontane ale Firii naturale, dar existenţe de care este separat programatic de către bariera de sticlă etanşă: „Extaziat se apropie de fereastră şi apoi începe cu patos homeric: «Copiii mei, cui nu-i vin poetice simţiri?

Domnu' de poetice simţiri cuprins este...»". Profesorul Vlaicu exprimă rătăcirea improprie şi devitalizată a unei reminiscenţe de tradiţionalism ancestral defunct în contemporaneitatea desemantizată, expresie a ignoranţei şi a vidului existenţial: „Toţi profesorii de elină sunt aşa. Se pare că însăţi natura se răzbună asupra celor ce încearcă să perpetueze limbile moarte. Această perpetuare seamănă a sacrilegiu: parcă a-i scoate din groapă un mort şi l-ai purta în spate pe străzi şi în saloane".

Sub auspiciile savantului Filip, personalitate mecanizată într-un suprem efort malign de a supune Firea, de a suprima sinele fiinţei umane, Daria nu poate fi altceva decât o prizonieră a bolii sufleteşti. Vindecarea nu îi poate reveni decât prin intuirea unor orizonturi mult mai ample, întrezărite odată cu ivirea scriitorului Loga, un creator care, contrar pedagogului Filip, în principiu nu suprimă natura, ci o transfigurează prin mijloace artistice. O astfel de metamorfozare a naturii interioare se produce şi în fiinţa Dariei. Închisă în odaie de soţul mărginit, femeia are intuiţia unei posibilităţi de a surmonta limita care i se impune, de a înfăptui saltul ontologic. Acum tânjeşte către lumea de afară, de dincolo, deschide ferestrele şi printre gratii îşi doreşte libertatea, ca o fiară într-o cuşcă: „Ah, libertate. Ah, zăpadă şi aer".

Din toată ecuaţia, prima victimă se va dovedi o fiinţă nevinovată, care nu are nicio culpă în ceea ce priveşte drama existenţială a Dariei. Cel pe care fatalitatea şi-l arogă în primul rând ca tribut este Puiu, fiul protagonistei, copil inocent care declanşează involuntar manifestarea deplină a bolii sufleteşti a Dariei. Mesager al sorţii (figură angelică), Puiu apare de cealaltă parte a gratiilor şi este considerat de către mama sa, în mod iresponsabil, drept un foarte potrivit – şi mai ales necesar – intermediar al strigătului ei către mântuitorul Loga. Este de identificat, în această scenă – a şaptea din actul al treilea – o confruntare directă, dar de pe poziţii inegale, dintre nebunia dionysiacă şi armonia apolinică. Daria se manifestă într-o nouă ipostază, aceea a unei fiinţe aflate sub stăpânirea exaltării adâncurilor în imposibilitate de a mai fi controlate minimal.

Întunecarea minţii Ciobanului din *Zamolxe*, în lumina lunii, având drept consecinţă sfâşierea oilor din turmă, dansul erotic profesat de Nona în *Tulburarea apelor*, cu unicul scop de a-l determina pe preot să ardă biserica ortodoxă, pentru ca fecioara să păşească desculţă prin cenuşa Domnului, sunt două situaţii existenţiale similare anterioare freneziei isterice a Dariei. Stăpânită de răbufnirea violentă a fondului instinctual al fiinţei, prea îndelungată vreme înăbuşit în sine, Daria nu îşi mai poate controla, asemenea menadelor Eladei odinioară, cugetul sau fapta. O simplă victimă şi instrument prin care se manifestă cu necesitate fondul primar, abscons, al firii, Daria îşi biciuieşte copilul crezând că astfel îşi satisface iluzia mântuirii sufletului prin Eros. Cu o ultimă fărâmă de luciditate, femeia îşi conştientizează condiţia şi articulează, cuprinsă de friguri, printre dinţii clănţănind sălbatic: „Ah, simt că înnebunesc - - acum – uite, - acum – înnebunesc - - înnebunesc!! - - -”. Înnebunirea protagonistei presupune considerarea Dariei ca fiind o menadă rătăcită de alaiurile antice de pe dealurile Eladei, o bacantă pierdută în contemporaneitate, închisă într-o cuşcă în afara căreia, undeva, sălăşluieşte – utopic – zeul mântuitor la care trebuie să dobândească acces pentru a reveni la o relativă normalitate, pentru a se împlini ca existenţă. Ritualul dionysiac îşi află astfel o originală transpunere în modernitate.

De cealaltă parte a gratiilor se află o complet altă concepţie existenţială. Moralitatea copilului ţine şi de inerenta puritate şi inocenţă a vârstei, dar şi de produsul unei îndelungate evoluţii a fiinţei către o armonizare a relaţiilor umane în societate. Puiu este exponent al omului de mâine, artist şi moralist deopotrivă, printr-un proces natural, dar îndeosebi sub atenta supraveghere pedagogică a lui Filip, copilul fiind educat cu muzică sferică încă de când Daria îl purta în pântece: „un adevărat mic filo-sof”, adică un „iubitor de înţelepciune”. Desenele sale precoce, precum şi replicile ad-hoc la orele de curs ale profesorului Vlaicu, relevă, pe de o parte, o predispoziţie sensibilă pentru creaţie, spontaneitatea artistică şi speculativă a fiinţei, inteligenţă, dar şi etică socială, plus o savuroasă

ironie, care are rolul de a detensiona inerentele momente dificile ale existenţei. Ipostază evoluată a fiului Popii, Radu din *Tulburarea apelor* (întrucât evoluase şi societatea umană vreme de câteva sute de ani), Puiu este o preconizare vagă a copiilor din *Cruciada copiilor*, unealtă de manevră pentru unele scopuri şi finalităţi care îi depăşesc, interesele celor mari nefiind aceleaşi cu sensibilităţile şi ingenuitatea celor mici. Ei intuiesc, ludic, la nivelul infantil, sensurile esenţiale ale existenţei, în acest sens jocul-parabolă al celor trei copii din *Zamolxe* constituind o remarcabilă alegorie miniaturală. Dacă Nusitatu poate încă închide ochii şi astfel ignora ororile realităţii, într-un iluzoriu, dar protector auspiciu al disimulării naive, în schimb Puiu, „în zilele noastre", nu mai are această şansă, ci este constrâns a lua parte la nebunia dionysiacă a mamei sale. Radu reţinuse din manifestările Nonei râsul ei frumos, pe care şi-l dorea, naiv, să revină. Puiu reţine din isteria Dariei strigătele şi loviturile necontrolate, în acest mod întregul său eşafodaj existenţial armonios se destramă. Concepţia sa luminoasă şi echilibrată despre existenţă fiind infirmată, copilul va deveni victimă a fondului instinctual al fiinţei, iar prin aceasta viziunea asupra perspectivelor umanităţii este problematică.

Refuzul scriitorului Loga de a primi scrisoarea Dariei din mâna băiatului constituie preludiul epilogului. Gestul său determină două revelaţii, în fond identice prin esenţa lor. Pentru Daria „de-acum totul s-a sfârşit", pentru Puiu „acum nu mai pot trăi". O vagă tentativă a copilului de a se elibera de povara culpei şi a ruşinii prin dorinţa de a i se destăinui tatălui său este curmată scurt de Daria, foarte asemănător cu modul în care Filip însuşi îi interzisese femeii să se elibereze prin manifestări. Într-un fel Daria îşi condamnă fiul la moarte închizându-l într-o cuşcă a refulării exact la fel cu sentinţa lui Filip în ceea ce o privea. Absenţa posibilităţii defulării îi condamnă pe cei doi la a fi victime ale unei pedagogii exagerate a menţinerii unui forţat şi fals echilibru al formelor apolinice. Calea de mijloc între extreme pare a fi imposibil de aflat.

Limbajul zgomotului, prezent în *Tulburarea apelor* prin dangătul clopotelor, revine în *Daria* sub forma unui plâns al femeii,

la începutul actului al patrulea, „un plâns ce seamănă când cu un hăuit sinistru, când cu hăuitul bocitoarelor care «se cântă» după morţi”. Natura acestui hăuit teluric este vădit expresionistă, putând fi asociat cu ţipătul obsedant al figurii dezumanizate din tabloul din 1893 al lui Edvard Munch. (Apropierea de pictura artistului norvegian a fost dealtfel exprimată de Lucian Blaga însuşi, în contextul unei tentative personale de a defini expresionismul: „Arborii lui Munch au ceva din liniştea misterioasă a cosmosului; arborii lui Van Gogh ceva din zbuciumul universalei deveniri. Lucrul izolat devine un reflex al unei existenţe supraindividuale şi nelimitate”[1].) „Hăuitul sinistru”, ca ecou al „existenţei supraindividuale şi neliniştite”, îndeplineşte o funcţie destul de explicită, inaugurarea senzorială a unei certitudini cu privire la epilogul implacabil al tristei poveşti: Daria îşi plânge nu doar moartea fiului, ci propria moarte, pe care o intuieşte că nu mai are cum şi de ce să o evite.

Viaţa este principiul incomprehensibil în faţa căruia capitulează, succesiv, protagoniştii. Puiu „numai trupul mort şi l-a lăsat veste că puţinul din viaţă i-a fost tocmai destul”. Viziunea asupra existenţei fiindu-i contrazisă brutal, copilul renunţă la propria-i viaţă, resimţită ca o povară: „copii se sinucid cu conştiinţa trează şi curată cum e cea a îngerilor: nu suportă viziunea ticăloşiei omeneşti”. Filip, cel care se luptase cu înverşunare să „aresteze” formele de manifestare ale fiinţei, se recunoaşte înfrânt în faţa capriciilor existenţei: „Am sfârşit prin a accepta fără protest hotărârile soartei”. Daria, Puiu, Filip, fiind caractere diferite, chiar divergente şi antagonice, acceptă finalmente în mod similar soarta ce li se impune din afara fiinţei lor, ceea ce sugerează că în faţa Firii toţi indivizii sunt egali, concluzie exprimată de eroină într-un scurt moment de luciditate înaintea sinuciderii: „Între om şi om e mai mare deosebire şi depărtare ca între viaţă şi moarte, şi totuşi

[1] Lucian Blaga, *Probleme estetice,* în vol. *Zări şi etape. Studii, aforisme, însemnări,* Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 56.

întocmirile lumii îi ţine laolaltă". „Întocmirile lumii" se răzbună pentru neîmplinirile fireşti ale vieţii fără a ţine cont de măsura culpei unui sau altuia dintre protagonişti. Nemaiîndrăznind să îşi asume viaţa, Daria încearcă să o evite, să o eludeze, şi cere singură să fie iar închisă în odaie, trăind o teamă obsesivă de a mai lua contact cu scriitorul Loga. Aceasta nu poate fi decât o improprie disimulare, întrucât artistul este tot ce i-a mai rămas femeii ca principiu al vieţii. Gândul obsesiv al morţii nu o părăseşte pe Daria, care plonjează într-un abis al autismului cu finalităţi de vădit suicid: „Trebuie să fie foarte greu să mori când vrei să mori".

Cheia de înţelegere a morţilor aparent inutile, dar, paradoxal, inerente, necesare „bălaurului", poate fi dedusă din două replici schimbate de Filip şi profesorul Vlaicu:

„*Vlaicu*

Nenorocirile de felul acesta nici o «pedagogie» nu le poate împiedica.

Filip

Asta înseamnă că nici Dumnezeu nu le poate împiedica".

Cu atât mai frapant cu cât resemnarea în faţa voinţei inexplicabile şi implacabile vine din partea celor doi pedagogi ai piesei. Aşadar „nenorocirile de felul acesta" nu pot fi controlate nici de metodele socio-ştiinţifice ale omului modern şi nici de omnipotenţa divină. Se ridică atunci întrebarea firească la ce anume se referă dramaturgul, care este, în viziunea sa, principiul suprem? Omniprezenţa, omnipotenţa şi polifonia acestuia sunt exprimate de către Daria, într-o enumerare patetică: „Ah, obsesiile, ah, teroarea, ah, singurătatea, ah, dragostea, ah, scrisorile şi moartea, groaznic şi nesfârşit lăuntric gol, ieri şi astăzi şi totdeauna, nici o scăpare de nicăiri". Încercarea cea mai coerentă de a exprima în cuvinte inefabilul îi aparţine, desigur, scriitorului Loga: „Ameninţăm cerul cu metafore şi smulgem pământului secretele, dar duşmanul pe care nu-l putem învinge e puterea absurdă şi cu mii de feţe a sângelui. Numeşte această boală cum vrei, numeşte-o blestem sau lăuntrică lege, numeşte-o bălaur. Bieţi oameni – ne zbatem între bălaur şi

rânduielile lumii, şi ieşim măcinaţi". „Bălaurul" o răpune şi pe Daria, care se sinucide fără a-i lămuri în vreun fel pe martorii dramei sale asupra resorturilor şi necesităţii morţii sale. Replicile fratelui, „Daria, Daria, de ce? Nu trebuia" şi ale soţului, „Acum ce facem?", demonstrează, din nefericire, tocmai incapacitatea lor de a trăi revelaţia înţelegerii dramei ascunse a sângelui. Spre diferenţă de finalul din *Zamolxe*, în care dacii ca personaj colectiv dobândeau *in extremis* revelaţia mitului Marelui Orb, precum şi a finalului din *Tulburarea apelor*, unde Popa pleca în lume pentru a propovădui, ca apostol, mitul lui Isus-pământul, în *Daria* finalul este frânt, nu există nicio revelaţie, niciun mit, ci doar o neputinţă funciară, iar perspectiva pe care astfel o sugerează dramaturgul în ceea ce priveşte şansa omului contemporan de a mai realiza saltul ontologic este sumbră.

Explicaţiile care s-au oferit în critica de specialitate au ţinut îndeosebi de freudism şi de aici foarte adeseori *Daria* a fost sancţionată drastic în planul esteticii, fiind considerată doar o stângace punere în scenă a unor teorii psihanalitice. În acest sens trebuie menţionată opinia lui Tudor Vianu: „Dar sfera de idei din *Zamolxe* şi *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină pornită dintr-un focar înalt. În *Daria* şi *Fapta* avem lumina verzuie a fosforescenţelor subterane. Şi cu toate că o unitate se poate recunoaşte, între termenii acestui contrast sunt şi deosebiri. Dionisianismul s-a pozitivat şi a devenit libidinozitate. Bacanta a devenit o isterică obicinuită. Frenezia liberatoare şi-a restrâns şi şi-a întunecat înţelesul pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă. Este pretutindeni o înlăturare a idealităţii din lucruri"[1]. „Balaurul" poate fi înţeles ca o forţă dinamică a vieţii, o calitate vitală, identificată de comentatorii dramaturgului german Wedekind cu „elanul vital" înţeles de Bergson ca durată subiectivă a timpului care duce la relativizarea valorilor morale şi a aşezămintelor sociale. În

---

[1] Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în „Cuvântul", decembrie 1925, *apud Lucian Blaga interpretat de…*, studiu introductiv, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti. Editura Eminescu, 1981, p. 193.

această perspectivă drama lui Lucian Blaga a fost considerată „mai mult un exerciţiu tematic în spiritul teatrului nou”[1].

Piesa poate fi văzută ca un exerciţiu tematic, dar perspectiva exegezei poate – şi trebuie – depăşi cantonarea în instrumentele psihanalizei. Dramaturgul va fi fost influenţat de acestea, după cum şi expresionismul de sorginte germană va fi jucat un rol important în alchimia piesei sale. Însă dincolo de aceste evidenţe, îndrăznim să afirmăm că Lucian Blaga nu s-a rezumat în *Daria* la un simplu „exerciţiu tematic” minor. Notabilă este atitudinea constantă a autorului faţă de propria piesă, pe care a considerat-o în repetate rânduri ca o reuşită. Tocmai din aceste considerente ne asumăm opinia conform căreia *Daria* este un punct de reper deloc neglijabil într-un traseu unitar, omogen, al construcţiei dramatice a autorului. Odată cu fixarea cadrului „în zilele noastre” perspectiva dramaturgului nu a mai putut, implicit şi programat, să aspire la spaţiile vaste şi astfel lipseşte libertatea desfăşurării istoriei primelor sale piese.

Dar „ficţiunea-matcă” a întregului demers dramatic poate fi aflată în semnificaţia conferită fondului instinctual al fiinţei. Acesta subzistă în natură, în întreaga Fire, precum şi în indivizi, indiferent de circumstanţe şi conjuncturi. Problema, căreia dramaturgul Lucian Blaga nu încearcă să îi afle soluţia, ci pe care doar o propune meditaţiei prin intermediul creaţiei sale artistice, se referă la efectul pe care acest fond instinctual, abscons, al fiinţei îl are asupra spiritului creator al omului. Omul creator tinde să-şi împlinească destinul prin îndeplinirea acelui „salt ontologic” care îi oferă şansa de a surmonta limita şi efemerul prin eternizarea a ceva din sinele său în unele aspecte ale veşniciei, în unele frânturi de transcendenţă pe care încearcă astfel să şi le reveleze. Astfel scriitorul Loga este un Prometeu mai mic decât Zamolxe şi apropiat Popii din *Tulburarea apelor* întrucât este înlănţuit de femeie, de viaţă şi eros, într-o vagă tentativă de a considera femeia „principiu de apărare a vieţii

[1] Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 42.

împotriva dumnezeirii”[1]. Erosul, ca valenţă a vieţii, este însă incompatibil cu actul creaţiei, în dramaturgia lui Lucian Blaga erosul (reprezentat de femeie) se cere întotdeauna sacrificat, jertfit. Finalmente scriitorul Loga va apela doar la actul creaţiei artistice pentru a-şi asigura accesul la absolut. Daria este sacrificată, cu atât mai mult cu cât pentru ea Erosul trăit alături de scriitor era unica şansă de a-şi împlini destinul şi a conferi un sens vieţii. În absenţa acestuia, propria poveste devine insignifiantă în cadrul „marii poveşti” iar femeia capitulează: „poveştile nu au sfârşit. Le poţi continua când vrei. Le isprăveşti numai când nu le mai poţi suporta”. Sinuciderea Dariei este fapta unui învins, iar propria moarte nu produce revelaţii hierofanice semenilor, nu există epifanii discret schiţate la finele dramei, precum în cazul primelor două piese, şi aceasta întrucât Daria nu este profet. În ambianţa societăţii moderne perspectiva este frântă, relaţia cu absolutul precară, dacă nu chiar total comisă, iar omul devine o victimă a pierderii acestei legături cu diferitele chipuri ale veşniciei.

O replică a lui Filip adresată Dariei este un astfel de avertisment subtil, de subtext, al vocii auctoriale, precum şi, în virtutea dublei enunţări teatrale, un mesaj adresat de autor receptorului dramei sale „psihanalitice”, sugerând conştiinţa acestuia în ceea ce priveşte impactul pe care perspectiva voit frântă a istoriei „zilelor noastre” o va avea asupra cititorului/spectatorului: „Recunosc, mi-e cu neputinţă să ies din banalitate. În apropierea ta orice gest tragic împrumută o nuanţă de grotesc”.

---

[1] Dragoş Protopopescu, *Lucian Blaga şi mitul dramatic*, în “Gândirea”, decembrie 1934, cf. Al. Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. *Lucian Blaga interpretat de…*, p. 207.

IV. *Ivanca* (1925). Reconsiderarea inconştientului în „jocul dramatic” expresionist

Stilizarea în artă comportă deopotrivă farmecul şi riscul de a pendula între împlinirea prin categoria estetică a sublimului şi eşuarea în zonele periferice ale esteticului îndeosebi numite kitch. O serie din preocupările de natură spirituală ale autorului Lucian Blaga sunt întruchipate în obsesiile existenţiale ale personajelor dramei *Ivanca/Fapta* într-o asemenea manieră încât transfigurarea artistică la un nivel elevat lasă loc relativ facil schematizării ideatice – şi formale –, cu rezultate destul de incerte. Reperele esenţiale ale discursului noului „joc dramatic” nu fundamentează revelaţii spirituale sau artistice, nu se constituie în avanposturi ale unui „cap de pod”, ci lasă impresia unui stingher *punctus terminus*, unui itinerariu interesant prin parcursul său şi surprinzător prin neputinţa de a afla altă soluţie a deznodământului decât „adăstarea” în şabloanele rutinate. „Fapta” pictorului Luca poate fi privită ca o stăpânire pozitivă a obsesiilor de acum edificate; „Fapta” dramaturgului Lucian Blaga trădează mai degrabă un impas.

Ancadramentul ambiental al *Faptei*, aşa cum apare expus la începutul tabloului întâi, conţine, comprimat, simbolistica fondului. Interiorizarea cosmicului îşi află aceeaşi soluţie scenică a spaţiului închis, „o odaie (…) de-o sărăcie şi simplicitate aproape

călugărească”. Sublimarea ascetică a sufletului este răsfrântă ca-ntr-o oglindă în înfăţişarea camerei, decorul sugerând însă şi oportunităţile unei programate evadări către spaţiile vaste: „o fereastră mare deschide privirilor un cer de-un albastru adânc şi spiritual”. Peisajul uranic şi transcendent configurează acel „dincolo” rezervat metafizicului uman în relaţie cu absolutul din supra-mundii. „Arhanghelii bizantini” zugrăviţi pe ziduri ţin de cenzura saltului ontologic impus sieşi de fiinţă prin rit, altfel spus reprezintă o exprimare artistică a iluziei apolinicului necesar. Însă în acelaşi decor se includ şi elementele care sugerează peremptoriu inadecvarea, eroarea arestării spirituale a sufletului uman: „un ceasornic vechi şi nu departe un pistol”. Edenul configurat al decorului – şi, implicit, al interiorului fiinţei – se află supus unei încordări lăuntrice: timpul macină iluzia perfecţiunii, a autosuficienţei unui univers închis în sine. Tensiunea internă este îşi va afla cu necesitate o soluţie radicală, iar inevitabilitatea gestului fatal este indicat de prezenţa pistolului, substitut modern al toiagului şamanic ce are de îndeplinit acelaşi rol de mântuire a sinelui. Toate elementele dramei sunt prezente în linii mari dinainte de a cunoaşte istoria propriu-zisă, factologicul. Încremenirea apriorică nu poate constitui o *speciae absoluti* iar inerenţa „faptei” necesare este o certitudine a finalităţii.

Jocul dramatic are ca repere umane trei frânturi de individualitate: pictorul Luca, Tatăl, Ivanca. A considera pe oricare dintre cei trei protagonişti drept o ontologie viabilă ca autonomie ar fi o eroare. Ipostaze ale unui întreg al fiinţei, cele trei fragmente au rolul de a configura un puzzle. Fondul este reprezentat de Tatăl şi Ivanca, nuanţe ale gamei absconse care defineşte personalitatea umană al cărei strat vizibil, exterior şi fals se vrea a fi pictorul Luca. Esenţa metafizică – sau, mai prozaic, pur psihanalitică – se vrea a fi rezultanta a două forţe antagonice care însă nu se anulează, finalmente, reciproc: forţa centrifugă, a pictorului cantonat în stilizări hierofanice, o formă a evaziunii în fond, este încremenită într-o înfruntare mută cu forţa centripetă a celorlalte două făpturi-frânturi. Tatăl şi Ivanca par a avea de partea lor sorţii de izbândă, ei

depăşindu-l pe tânărul artist nu atât numeric, cât printr-un firesc al existenţei de sine. Pictorul Luca este singur şi chinuit pe meterezele unei confruntări în care îşi intuieşte dacă nu falsitatea demersului, atunci pe cea atitudinii şi îndeosebi a mijloacelor adoptate. Astfel făptura pictorului este cea supusă unei presiuni tot mai intense, până la iminența unei implozii de identitate care instaurează necesitatea asumării în momentul crucial a faptei edificatoare şi mântuitoare ca unică soluție a surmontării impasului fiinţial.

Tatăl este primul introdus în scenă, printr-un amplu monolog, replica sa fiind concomitent autocaracterizare şi preludiu liric al problematicii ideatice: „Vântul cald suflă iar – ca întotdeauna în zilele astea de martie. Nu şuieră deloc. E moale şi puternic, adoarme cugetul şi trezeşte sângele. Suntem în preajma echinocţiului. Într-o noapte vântul mănâncă zăpada, dezbracă copacii, în trei zile zvântă munţii şi ogoarele. A patra zi urşii se trezesc de sete în peşteri, a cincea oraşul se usucă şi satele aruncă cojoacele. A şasea zi vântul se furişează fierbinte în case, oamenii încep să-şi simtă trupul gol subt straie, şi-n codri s-aude surd pasul jivinelor. E ca un larg şi nebun duh ţâşnit din nările taurului sau ale berbecului stelar". Exegeza literară a relevat ofensiva vitalităţii cosmice, în această perspectivă Tatăl fiind o ipostaziere umană a energiei primare. Interpretarea aceasta oferă oportunitatea de a afla un liant cu drama aceluiaşi an, *Daria,* prin manifestarea asemănătoare a acelui „elan vital" bergsonian. „Balaurul" de acolo s-ar identifica, până la un punct, cu „vântul cald" de aici, chipuri congenere ale eternului fiinţei. Dealtfel acest principiu cosmic vitalizant se regăseşte şi în lirica autorului, fiind una dintre „ficţiunile-matcă", un argument fiind *Bunăvestire pentru floarea mărului*:

„Cine-l aduce, caldul, cutremurul? Iată
acesta e Vântul, nimeni altul. E Vântul,
nevăzut voievod
fără trup, fără mâini,
al acestor săptămâni".

Rolul actanţial îndeplinit de acest principiu dinamic şi

incognoscibil ar fi, în viziunea lui Bergson, de relativizare a valorilor morale şi a aşezămintelor sociale: „E moale şi puternic, adoarme cugetul şi trezeşte sângele”. Finalitatea constă într-o afirmare a primatului instinctualităţii – chiar animalice – asupra sterilităţii raţionalului, dionysiac vs. apolinic: „oamenii încep să-şi simtă trupul gol subt straie, şi-n codri se aud paşii jivinelor”. Conştiinţa morală este astfel anihilată de instinctualitate, identificată de pictor cu bestialitatea primară a omenescului pe care se va strădui să o înăbuşe. Într-o asemenea abordare a monologului din incipitul piesei, precum şi a întregului text şi a istoriei instaurate de acesta, putem uşor identifica o reactivare a efluviilor dionysiace din primele trei piese, aici reprezentanţii fiind Ivanca şi Tatăl. Ca o contrapondere necesară pentru dezvoltarea conflictului, dar şi pentru a se stabili un echilibru precar, tensionat şi generator de dramatism, armonizarea apolinică devine evidentă în persoana pictorului Luca, aceasta fiind însă extrem de instabilă şi superficială, mereu în iminenţa unei implozii, fiind o formă impusă dintr-o necesitate întemeiată pe canoanele restrictive şi limitative ale raţionalului.

Între conştiinţa morală şi instinct, între supra-eu şi sine, trebuie identificat eul. Fragmentarea individualităţii umane în trei ipostaze în această piesă determină dispunerea fiului şi a Tatălui la două extremităţi psihanalitice al căror punct nodal ar fi protagonista piesei, femeia, Ivanca. Pentru relevarea „faptei” edificatoare, terapeutice, mântuitoare, *Ivanca* (având titlul original… *Fapta*) propune un demers estetic de reconsiderare a inconştientului.

Tabloul întâi al piesei surprinde relaţia dintre cele trei ipostaze ale fiinţei umane, specificul fiecăruia conturându-se complementar celorlalte. Între Ivanca şi Tatăl se iveşte firesc o atracţie reciprocă „la prima vedere”, şi aceasta întrucât amândoi sunt frânturi care eludează conştiinţa. În termenii expliciţi ai dramei, cei doi sunt manifestări umane ale „vântului cald”, ale elanului vital cosmic. Tatăl o recunoaşte pe Ivanca drept o întruchipare a teoriei sale din începutul monologat al piesei: „Asta ar topi cu căldura ei şi platoşa

Sfântului Gheorghe"; „A adus-o vântul acesta cald de martie". Dacă Tatăl poate fi identificat cu nucleul instinctual – şi incognoscibil – al fiinţei, numit *inconştient* (care scapă conştiinţei, de care omul nu îşi dă seama, involuntar, automat, instinctiv), atunci Ivanca, ce apare actanţial ca figură a „străinului", manifestare a cosmicului care activează fiinţa umană în baza fondului comun, vital, al naturii în totalitatea sa, poate fi privită ca întrupare a *subconştientului* (sferă a fenomenelor care se desfăşoară în afara conştiinţei şi care ar fi putut fi anterior conştiente sau ar putea deveni conştiente ulterior). Sinele abscons al individului nu se va fi manifestat în absenţa intervenţiei nemijlocit-provocatoare a supra-naturii umane, „vântul cald" fiind actualizat în piesă prin erosul şi sexualitatea incitate de prezenţa eternului feminin.

În acest sens Ivanca poate fi socotită o nouă ipostaziere a rolului actanţial performat anterior de Nona în *Tulburarea apelor*. Apropierea derivă din chiar autocaracterizarea protagonistei: „Nu ştiu cine sunt. Numele nu dă nicio lămurire în privinţa aceasta. M-am născut, sunt fluier şi umblu. Restul tăcere". Anterior, în „drama lutherană" fuseseră enunţate replici similare: „Popa: De unde vii? Nona: De nicăiri şi de pretutindeni".

Pictorul Luca este varianta masculină a Dariei. Şi aceasta întrucât, asemenea eroinei din piesa omonimă a aceluiaşi an, tânărul nu schiţează gesturi semnificative de a-şi asuma „obsesiile", ba dimpotrivă. Dacă Daria era „sufleteşte bolnavă", Luca, în opinia prietenului său Dinu, s-ar caracteriza astfel: „Bolnav – nu. Gândul de care-l vezi abătut e mai greu decât orice boală". Atitudinea existenţială a celor doi este însă identică: Daria stătea în faţa bolii „cu priviri fără protest", Luca „se adună în colţ (…) nemişcat ca o piatră. (…) Când se uită în jur, parcă se miră că e încă tot pe pământ"; „Zugravului îi lipsesc aripile", exprimare simbolică a indeciziei şi a neputinţei cronice pentru a realiza „saltul ontologic" dincolo. „Nu-mi pot ajuta cu nimic" afirma Daria. „Gândul" de care este abătut pictorul „e mai greu decât orice boală" deoarece Luca are conştiinţa nu doar a bolii sale sufleteşti, la fel ca şi Daria, dar şi a falsificării pe

care o profesează prin pictura înţeleasă ca o modalitate artistică şi terapeutică spirituală ce urmăreşte nu asumarea şi eliberarea ci suprimarea şi eludarea instinctelor inconştientului: „Prin contrast cu întunecatele sale instincte toate subiectele lui sunt de o exagerată spiritualitate. O, Doamne: această zilnică, îndârjită, mută, neîncetată luptă cu sine. Spiritul arde cu flăcări în tufa de spini, dar spinii nu se prefac în cenuşă, ci rămân spini". Iar subiectul – şi obiectul – luptei sale, de o insuficienţă şi inadecvare derutante pentru Tatăl: „De ce tot îngeri? De ce nu – mai bine – nişte tauri din cari aburesc toate poftele pământului?". Apolinic vs. dionysiac.

Teroarea majoră care planează asupra pictorului Luca reiese din mărturisirea protagonistului către prietenul său Dinu, la miez de noapte: teama de ucide. „Nebunia" virtuală, tulburarea liniştii individului trimite la manifestarea necontrolată a „pornirilor" absconse fiinţei (cum odinioară Ciobanul sfâşia oile din turmă, Nona îl ademenea erotic pe preot, Daria îşi pălmuia propriul copil). Însă reacţia artistului este, în această piesă, similară celei a Dariei şi a oricărui alt semen în contemporaneitatea sterilă: „Şi, ca toţi ceilalţi, s-a închis şi el de bunăvoie într-o cuşcă. De teama de sine. La fel facem toţi. Închişi în cuşti ambulante umblăm pe străzi, în societate, şi pretutindeni, şi rânjim fericiţi ca zeii în intermundii. Ecce homo.". Din interiorul unei cuşti (camera cu gratii la ferestre) Daria căuta eliberare prin eros. Cuşca în care Luca năzuieşte refugiu apolinic este pictura sublimată a îngerilor şi a arhanghelilor bizantini. Ambele cuşti se dovedesc iluzorii.

Pictorul Luca este introdus în scenă relativ târziu. Explicaţia ţine de tehnică dramatică, dar şi de psihanaliză. În prima perspectivă autorul a urmărit implicarea cât mai susţinută a publicului în drama scenică, în convenţia dramatică, prin incitarea curiozităţii acestuia ca urmare a acumulării de relatări despre un personaj încă nemanifestat. La dramaturgul român acest „Godot" aşteptat de Tatăl şi Ivanca nu aparţine absurdului, ci este o prelungire externă, un adagiu ulterior în devenirea ontologică a fiinţei. Inconştientul şi subconştientul, Tatăl şi Ivanca, iraţionalul intern aşteaptă apariţia şi

manifestarea raţionalului. Aceasta ţine de a doua perspectivă de receptare şi interpretare a rolului actanţial al pictorului Luca. Individul uman, proaspăt ivit întru lumina existenţială, nu are componenta raţională ca o dimensiune definitorie. Din contră, sinelui de curând trecut din nefiinţă întru fiinţă îi sunt specifice reacţiile instinctuale, moştenite genetic/atavic/biologic (vezi Tatăl), sau incitate de stimuli externi, dar aparţinători fondului natural al Firii (vezi Ivanca). Într-o asemenea receptare a devenirii psihanalitice a individului uman, pictorul Luca nu se poate manifesta decât ulterior celorlalte două componente, ca urmare a intervenţiei unui proces social-educaţional. Luca este o frântură adăugată fiinţei umane şi Firii universale, anume cenzura raţiunii şi a conştiinţei morale asupra spiritului originar, primar şi genuin.

Sugestive sunt de asemenea modalitatea şi ambianţa în care Luca şi ceea ce semnifică el sunt introduşi în „jocul dramatic". Scena este goală, iar aceasta nu întâmplător, iar cenzura raţiunii se poate manifesta în plenitudinea sa, nestânjenită de factori perturbatori, întrucât antagonicul, iraţionalul, absentează. Pe de altă parte pustiul scenei este şi o sugestie de subtext asupra futilităţii şi sterilităţii presupuse de singularitatea supraeului. Individul apare astfel ca un exponat aseptic într-o galerie a figurinelor sticlă (sau de ceară, ţinând cont de sfinţii bizantini…). Precaritatea şi inadecvarea apolinicului în raport cu o co-existenţă alături de dionysiac fusese denunţată încă din *Zamolxe* (1921), unde cultul promovat de către Mag era serios ameninţat de bacantele ce bântuiau dealurile getice conduse de Ciobanul stăpânit de „lumina lunii". Dionysiacului îi este mult mai facil să testeze rezistenţa apolinicului decât îi este acestuia să opună o viabilă autoprotecţie. Formelor armonioase le este necesară o linişte a zariştei pentru a avea o funcţionalitate autentică. Acesta este motivul pentru care făptura pictorului apare după ce inconştientul şi subconştientul părăsiseră scena. Nu este întâmplătoare nici modalitatea în care zariştea îl întâmpină pe Luca: printr-o bătaie a orologiului. Sancţiunea care i se aplică raţiunii când se „înfiinţează" este promptă: timpul curge, viaţa este continuă devenire, trecere şi

petrecere, ființa se împlinește și risipește întru inexorabil, iar orice tentativă a conștiinței și a rațiunii de a opune și impune răstălmăciri ale rosturilor firești este inutilă, improprie, după cum eronată este și soluția pictorului de a opri forțat limba orologiului. Dealtfel tocmai în simbolistica acestui orologiu „încăpățânat" se află și semnificația epilogului „jocului dramatic".

Până acolo însă, frapantă este și configurația făpturii pictorului: „palid și de-o liniște neomenească". Deja este sugerat caracterul impropriu. Nefiresc, „neomenesc", al făpturii Luca, în contrast cu desfășurarea vitală, naturală, zgomotos-fecundă a gesturilor și vorbelor celorlalți protagoniști, Tatăl și Ivanca. Această inadecvare la firesc este probată de asemenea de „halatul stilizat" pe care Luca îl îmbracă, o haină spirituală – și nu materială –, căci gestul imediat următor este acela al picturii. „Haina stilizată" se referă ca semnificație tocmai la această activitate artistică a supraeului, actul creator nefiind unul fecund-revelator, ci al sublimării homicide, prin care ar dori să înăbușe și să suprime pornirile ființei, sinele și eul individului. Arta lui Luca nu este decât o tentativă de arestare spirituală prin disimulare sau ignorare, sortită aprioric eșecului asemenea pedagogiei embrionare a personajului Filip, soțul Dariei. „Totul se petrece în cea mai mare tăcere", nimic nu trebuie spus, nimic nu e de spus.

O dată în plus dramaturgul Lucian Blaga dovedește o remarcabilă intuiție și subtilitate estetică prin alegerea decorului și a indicațiilor scenice a căror semnificație esențială este decelabilă dincolo de prima grilă de lectură. În această perspectivă nu pot fi întâmplătoare nici titlurile publicațiilor pe care le anunță băiatul vânzător de ziare: „Dimineața, Lupta, Universul, Veselia, Furnica". Cuvintele exprimă, într-o enunțare deloc aleatorie sau hazardată, evenimentele trecerii și petrecerii ființei: „dimineața" – nașterea, „lupta" – devenirea, „universul" – lumea, „veselia" – plenitudinea ființării, împlinirea. Singurul semem aparent discordant în această ierarhie a existenței care duce la „ecstază" ar fi astfel „furnica". Dealtfel, după enunțarea acestui ultim concept, semnificatul

aspectului sonor pare a-l terifia pe Luca, întrucât „îşi astupă urechile” şi izbucneşte intempestiv: „Taci, taci”. Băiatul „aşteaptă surprins de acest efect al bunei vestiri”, dar explicaţia reacţiei discordante a artistului este complementară interpretării propuse anterior: conştiinţa apolinică, raţională, a pictorului Luca nu a putut asimila acest ultim concept, „furnica”, în ierarhia verbalizată ca o bună vestire. Aceasta deoarece „furnica” sugerează acea realitate absconsă, misterioasă, incontrolabilă, imprevizibilă, a fiinţării „dedesubt”, în unghere întunecate. Acele subterane cu formele de vitalitate nevăzută şi de necontrolat, dar intens active, raţiunea nu le poate accepta, sunt un atentat direct la armonia echilibrată a formelor conştiinţei. Şi astfel reacţia pictorului Luca, ipostază a celui care îşi doreşte cu disperare liniştea caracteristică, dar „neomenească”: „Taci, taci.”.

Incidental în acest tablou se regăseşte exprimată şi tentaţia anonimatului prin artă: „O operă de artă trebuie să fie ca o faptă bună: anonimă. Numele e pentru viaţa de toate zilele, nu ca să faci artă cu el”. Semnificaţia perspectivei autorului este multiplă. Strict cu referire la istoria piesei în discuţie, anonimatul artistic ar fi o terapie a spiritului: „anonimatul e vindecare de-o boală grea”. Dealtfel Lucian Blaga nu face aici decât să preia o lecţie goetheană, potrivit căreia arta poate deveni o terapie pentru artist, Goethe temându-se a reciti *Werther* pentru a nu recădea în starea patologică de care s-a vindecat scriind romanul. Însemnând faptul că Luca admite că suferă de o boală, mai relevantă devine lămurirea imediat următoare: „o vindecare de noi înşine”. Boala este identificată cu sinele individului, Luca relevându-se înrudit patologic şi sufleteşte cu Daria, ambii căutând cu deznădejde – şi futil – evadarea din datele sinelui. Or acest tip de ignorantă recuzare a unei părţi specifice a fiinţei nu poate avea decât consecinţe fatale, întrucât sinele este tocmai acea frântură care închide in nuce, ca o monadă, întreaga virtualitate a devenirii fiinţei, iar în absenţa acestuia însăşi omul nu ar mai fi („El începe cu sine şi se sfârşeşte cu sine” ne aduce aminte *Elegia Întâia*…). Încercarea de „a trişa” firescul trăirii de şi prin sine rămâne aprioric

sortită eşecului.

Şi totuşi, nu poate fi trecută cu vederea această ficţiune-matcă a dramaturgiei „psihanalitice” a lui Lucian Blaga, anume teroarea de sine a individului, fie el femeie sau bărbat. Depăşind diagnosticul freudian sau jungian al acestei dileme, atitudinea autorului ţine de o accepţie filosofică: „Spaima metafizică te reduce la anonimat, arătându-ţi micimea şi neputinţa. Rostul metafizicei e poate tocmai aceasta: să te facă să-ţi uiţi numele”[1]. Anonimatul prin artă l-ar conduce pe creatorul uman către o surmontare şi implicit anihilare a limitelor efemerităţii şi perisabilităţii care caracterizează condiţia muritorului. Prin creaţie anonimă omul poate dobândi acces la veşnicia spiritului, supravieţuind în conştiinţa semenilor prin intermediul produsului artistic care, anonim, este al tuturora. Ideea este de regăsit la un leit motiv în lirica lui Lucian Blaga, una dintre poezii purtând semnificativul titlu *În amintirea ţăranului zugrav* (nu întâmplător Tatăl îi va fi atribuind pictorului Luca sintagma „zugravului îi lipsesc aripile”, prin aceasta autorul urmărind să îl plaseze pe artistul contemporan în breasla meşterilor populari anonimi care au realizat frescele bisericilor medievale). Cum creaţia surprinde o frântură de dumnezeire, de sfinţenie, zugravul (liric sau dramatic) poate spera că reprezentând şi relevând un chip al veşniciei poate dobândi acces la dumnezeirea însăşi, se poate integra transcendentului. Creaţia (anonimă) ar fi calea de a realiza saltul ontologic.

Necesitatea anonimatului în artă se explică, în cazul lui Lucian Blaga, şi printr-o credinţă a eseistului, care face trimitere, o dată în plus, şi către psihanaliză: „suntem morminte vii ale strămoşilor”[2]. „Sunt un copil bătrân, tată. Aproape tot aşa de bătrân ca strămoşii

---

[1] Lucian Blaga, *Cugetări* în *Ferestre colorate*, în vol. Lucian Blaga, *Zări şi etape*, text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti. Editura pentru Literatură, 1968, p. 328.

[2] *Idem*, *Revolta fondului nostru nelatin*, în vol. Lucian Blaga, *Ceasornicul de nisip*, ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Mircea Popa, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1973, p. 49.

mei” afirmă tânărul pictor, într-un moment de restrişte şi deznădejde, dar şi de capitulare în faţa firescului fiinţării. Încercarea de a-şi impune că între el şi Tatăl „nu e cu putinţă nici o punte” e lipsită finalmente de sorţi de izbândă, iar Luca începe să intuiască acest fapt. În acest context de „urâtă nemărginită deznădejde” Luca admite şi falsitatea demersului său artistic: „Bine de cel ce are cuvinte, dar în mine toate vorbele s-au făcut pietre”. Cuvintele, vehicul prin care se pot exprima revelaţii ale transcendenţei, prin care chipurile veşniciei pot deveni accesibile, prin intermediul cărora omul poate aspira la dobândirea unui loc în supramundii, sunt mute şi grele peste sufletul lui Luca.

Şi astfel tânărul tace, dar are încă „un gând înăuntru” prin care „i se scurge tot sângele”. Scurgerea sângelui prin gândul lăuntric al pictorului se referă, odată în plus, la dobândirea anonimatului prin artă odată cu resorbţia identităţii individuale în cea colectivă, revenirea sângelui unuia în şirul celor mulţi, nenumăraţi, necunoscuţi, de odinioară, dispăruţi, dar ai sinelui, care fiinţează prin cel prezent. Pe aceşti strămoşi ce ne sălăşluiesc în sânge, leitmotiv al întregii creaţii a lui Lucian Blaga, „îi tratăm ca pe nişte copii vitregi ai noştri. Atitudine lipsită de înţelepciune deoarece cu cât îi ţinem mai mult în frâul întunericului, cu atât răscoala lor va fi mai aspră, mai tumultoasă – putând să devină chiar fatală «privilegiaţilor» de astăzi”[1]. În transpunere dramatică, Luca încearcă prin anonimatul creaţiei sale o mediere şi o disimulare, le oferă strămoşilor din sine posibilitatea să dobândească acces la absolut, înfăţişându-i într-un chip al veşniciei prin actul creaţiei, dar îi şi arestează spiritual, „îi ţine în frâu”, întrucât subiectul pânzelor sale, precum şi îndeosebi maniera de abordare a acestuia, sunt false: arhangheli stilizaţi. Tensiunea extremă acumulată în conştiinţa pictorului îşi va afla un debuşeu prin afirmarea inconştientului.

Inconştientul la Blaga transcende perspectiva limitativă a psihanalizei, din care consideră că va rezista doar „descoperirea

[1] *Ibidem*.

transformărilor psihice, descoperirea acelor alungări de fapte conştiinţă în inconştient, elucidarea acelor procese de alterare ale organismului psihic prin elementele în veşnică răzmeriţă, numai închise, dar nu şi sufocate în pivniţi”[1]. Încercând să stabilească o deosebire între inconştientul romanticilor şi cel al psihanalizei, Lucian Blaga reuşeşte identificarea tocmai a unor afinităţi, a unei analogii: „Inconştientul [romanticilor, n. a., L. B.] era un izvor ocult de fapte şi gânduri incomensurabile (…) miraculos şi în aceeaşi măsură susceptibil de veneraţie.”[2]. Inconştientul psihanalitic ar fi cu totul altceva: „departe de a fi substanţă divină, păstrează în sine, închişi ca în beciuri subterane, monştrii tuturor pornirilor rele. Inconştientul psihanalizei e şi el izvor: de artă şi gânduri mari ca «terapie», cele mai adesea însă numai de boale, care elimină pe individ din rosturile sale sociale. Pe scurt: izvor de cântece şi nebunie.”[3]. Cu doar un an înainte de apariţia primei variante a eseului, Lucian Blaga afla în teatru o expresie artistică a teoriei, şi aceasta întrucât *Daria* şi *Ivanca (Fapta)* sunt, în fond, puneri în scenă ale ideilor eseistului: „Blaga lărgeşte accepţiunea deopotrivă către gândire mitică şi către o determinare mai complexă a unui nivel psihanalitic în care interferează străfundurile mai multor indivizi, ceea ce le determină destinul”[4]. Interpretarea nu e deloc departe de acel „suntem morminte vii ale strămoşilor” afirmat de autor încă din 1921.

Inconştientul, strămoşii, vitalitatea dionysiacă a „vântului cald” se manifestă în piesa lui Lucian Blaga prin intermediul visului, ceea ce ne trimite înspre problematica somnului, ca o necesară – şi oportună – depăşire a grilei freudiene. Cadrul scenic („Aceeaşi odaie. Lumină atât de ireală că dă întregului ceva ireal, visat”) se menţine în

---

[1] *Idem*, *Pe urmele psihanalizei*, în vol. *Daimonion*, în vol. *Zări şi etape. Studii, aforisme, însemnări,* Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 195.

[2] *Ibidem*, p. 194.

[3] *Ibidem*.

[4] Doina Modola, *Lucian Blaga şi teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, Bucureşti. Editura Anima, 1999, p. 267.

gama stilizării sugestive, în corespondenţă cu fondul ideatic al „jocului dramatic”. Somnul nu trebuie înţeles ca disoluţie în inconştient, nu este o desacralizare prin moarte. Simplificând, este una dintre posibilităţile de a stabili porţi de acces către subconştient. Reprezintă întoarcerea la starea originară a fiinţei, în care suma tuturor virtualităţilor devenirii este completă. În poezia lui Lucian Blaga monadele dorm…

Reperul central al tabloului al doilea rămâne ceasornicul. Şi aceasta întrucât ceasornicul şi somnul, deşi aparent antagonice, au o relaţionare comună la condiţia umană: repetarea, perpetuarea fiinţei către absolut şi ilimitat prin necesare fragmentări/ suspendări/ repaosuri temporare ale existenţei. Murind aparent, fiinţa vieţuieşte latent etern într-o somnolenţă a momentelor, prin care are însă şansa de a renaşte spontan, întocmai cum acele ceasornicului, deşi aparent măsoară trecerea înspre moarte, renasc totuşi mereu înainte, către un nou ciclu. Luca, reprezentant al conştiinţei şi al raţiunii care manifestă o temere a neputinţei faţă de ireversibila trecere către un deznodământ inerent, încearcă inutil să oprească acele ceasornicului sau să le deturneze în sens invers: „trebuie să ocolesc inevitabilul faptei”.

În somn Luca explică raţiunile luptei sale deopotrivă cu ceasornicul şi cu Ivanca, intuind că cele două au un rol comun în deznodământul propriului destin: „Ceasornicul are o soartă (…). Îl dau cu putere înapoi, el bate înainte, tot înainte. Stai şi-l asculţi: tic-tac, tic-tac, tic-tac (…). Asta înseamnă sfârşitul. Fată cu părul ca soarele în apunere, ieri ai venit întâia oară. A fost inevitabilă intrarea ta aici şi tot aşa faptul că stau în faţa ta. Şi tot aşa cele ce vor urma”. În somn, eul admite ceea ce în stare de veghe nu îndrăznise, anume că duce o luptă cu subconştientul, cu instinctele absconse, pe care ar dori să le reprime, identificând în Ivanca alteritatea identităţii proprii, care însă nu l-ar complini şi împlini ci l-ar nimici ca individ. Armonia apolinică se opune, o dată în plus, iraţionalului dionysiac: „De unde vii? Parcă din noaptea mea lăuntrică te-ai ridicat. Oh, de ce-ai venit? De ce-ai venit? Eu cred că nenorocirea cu tine va începe

(…). Toate focurile vechi ce le-am îngropat în carnea mea ar putea reîncepe în apropierea ta (…). Traiul meu e o zilnică sinucidere – şi aşa trebuie să fie, căci altfel răul ce l-aş aduce ar întrece orice închipuire. Îmi eşti apropiată, cu toate acestea nu pot să-ţi spun cât de mult doresc să pleci”.

Interpretarea acaparării pictorului de către Ivanca ţine de invadarea turnului de fildeş al raţiunii de către „monştrii” „închişi în beciuri subterane”. Somnul raţiunii naşte monştrii din sine ai eului: cei zece bărbaţi care „toţi seamănă cu Luca, de-ai crede că sunt unul şi acelaşi”. Şi, dealtfel, asta şi sunt, avatarurile absconse ale lui archaeus, după cum declară „al şaptelea”: „ne reproducem repetându-ne, parcă am fi o idee fixă a naturii neghioabe. De zece mii de ani şi mai bine natura nu se poate dezbăra de această idee fixă!”. Sunt „variantele aceluiaşi cântec”, inconştientul psihanalitic dovedindu-se pe această cale „izvor de cântece şi nebunie”. Supraeul este „mormânt viu al strămoşilor”, dar deşi Luca încercase în zadar să devină „un mort fără cusururi”, „să se închidă deşertăciunilor”. Reacţia raţională a supraeului a fost aceea de autoprotejare a identităţii proprii, de unde răbufnirea doar în somn a strămoşilor din sânge, expresii temporar reprimate ale arhetipului instinctual. Şi aceasta deoarece somnul presupune o nostalgie a primarului şi a originarului, o cale de acces către inconştientul lui Jung, reprezentat de arhetipuri prin excelenţă. În acest context, prezenţa celui de-al zecelea, număr rotund, ca sugestie a androginizării, este în acord cu universul originar, nediferenţiat: cel de-al zecelea are „gâtlej de femeie” în urma unei autocastrări. Se poate chiar face o trimitere către monade, întrucât monadele, expresie a virtualităţilor multiple, aparţin într-o şi mai mare măsură sublimării abstracte. Nu întâmplător „monadele dorm” deopotrivă în lirica autorului, în *Perspectivă*, cât şi în dramaturgia sa, sugerând o lume comprimată, care cuprinde în sine nostalgia primordialităţii precum şi anticiparea aceleiaşi lumi în care fiinţa îşi va reitera etern călătoria: lumea unică şi etern repetabilă a firii universale.

Într-o strictă grilă freudiană interpretarea ţine de refularea instinctului, cei zece fiind simpli „arendaşi ai plăcerilor”, care plăcere, faptă, întruchipată simplist prin trupul de femeie al Ivancăi, se cere satisfăcută. „Dacă dorinţa devine inconştientă, nu-şi pierde forţa, ci revine într-o altă formă întreţinând boala psihică – de unde şi concluzia că, în lupta cu instinctele, vindecarea este posibilă prin satisfacerea celor compatibile cu realitatea, aprobate de conştiinţă, adică «fapta» eliberatoare de sub puterea obsesiei”[1]. Prin această viziune asupra semnificaţiei piesei *Ivanca* nu suntem departe de accepţiunea dramei *Daria* ca o punere în scenă a refulării instinctului sexual. Deşi nesatisfacerea libidoului poate determina repercusiuni notabile asupra psihicului uman, considerăm că intenţiile auctoriale ale dramaturgului Lucian Blaga în 1925 vor fi depăşit aceste cantonări reducţioniste şi oarecum extraestetice.

Bunăoară, Al. Paleologu releva că acea „lumină verzuie a fosforescenţelor subterane” de care vorbea depreciativ Tudor Vianu „nu e, în *Ivanca*, lipsită de o reală poezie, iar visul halucinatoriu al lui Luca, cu sarabanda infernală a celor zece strămoşi (în tabloul al II-lea), deşi de un schematism expresionist ce-i dă o nuanţă de involuntară parodie, are ceva din poezia unui atavism întunecat, cântat de Rilke în a treia *Elegie de la Duino*:

«Einest ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluss – Got der Bluts.
……………………………………………………
…………………. Was für finstere Männer
regtest du auf im Geäder des Junglings?»”[2]

(Una este să cânţi iubita. Alta, vai, acel vinovat fluviu – zeu al sângelui. (…) Ce fel de duhuri întunecate stârnit-ai în vinele tânărului?)

---

[1] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara. Editura Facla, 1985, p. 43.

[2] Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, apud. vol. *Lucian Blaga interpretat de…*, studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti. Editura Eminescu, 1981, p. 206.

Conflictul dintre „duhurile întunecate” din „vinele tânărului”, stârnite de apariţia ispitei feminine, şi conştiinţa apolinică a pictorului îşi află o analogie la o scară superioară, cosmică: „Ştii Marie – este o poveste veche, oare nu mi-ai spus-o dumneata? Care începe aşa: la început, înainte de a fi lumea, au fost doi fraţi: Dumnezeu şi dracu – înţelegi? Doi fraţi. Toate lucrurile le-au făcut în tovărăşie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut pe sfinţi, celălalt ispitele şi visurile rele. De atunci, unde sunt sfinţi trebuie să fie şi ispite!”. Această dialectică a contrariilor înfrățite exprimă credinţa pictorului că propriul conflict identitar îşi află prototip instaurator în *illo tempore*, el unul înscriindu-se astfel într-un plan universal cu sorginte în supramundii, pe care îl reactualizează, în baza unei afinităţi intime, de substanţă, dintre fondul fiinţei umane şi al firii universale. Conştiinţa morală a individului apare astfel consacrată de absolutul divin. Supraeul este programat printr-un act instaurator originar să lupte împotriva alterităţii sale „înfrățite”, a „visurilor rele” şi a „ispitelor” din sânge, identificabile cu subconştientul şi inconştientul, cântece de sirenă ale instinctului, ale atracţiei către „faţa întunecată” a existenţei.

În tabloul al treilea Luca se deplasează din spaţiul închis (şi limitativ) al camerei în exterior, în plină dezlănţuire a stihiilor naturii, pentru a o readuce pe Ivanca înăuntrul universului controlat de el însuşi. Dacă am lua în considerare strict semnificaţia celor doi actanţi, am deduce că raţiunea încearcă, o dată în plus, să se înstăpânească asupra iraţionalului, conştientul se străduieşte să suprime tentativa de manifestare liberă a subconştientului. Doar că Luca se avântă energic, după o scurtă ezitare, într-un tărâm complet străin firii sale şi prin urmare incontrolabil: natura dezlănţuită este un corolar al defulării dionysiace a fiinţei umane. Prezenţa Ivancăi, desculţă, goală, în mijlocul furtunii calde a verii este o trimitere explicită către instinctualitatea primară manifestată nestânjenit, odată eliberată de obstacole. Revărsarea zăgazurilor cosmice îşi află o imagine în oglindă prin înfăţişarea plină de vitalitate originară a femeii: „domnişoara aleargă cu trupul gol prin ploaie şi prin vânt

peste câmp”. Trupul gol al femeii este ipostazierea umană a furtunii calde de vară.

Trebuie identificată însă motivaţia esenţială în virtutea căreia pictorul Luca părăseşte spaţiul specific supraeului şi se antrenează într-o înfruntare ambiguă într-un mediu străin pentru a intra în posesia a ceea ce nu poate fi în fond însuşit de către el, Ivanca. Semnificaţia gestului său devine pe deplin relevantă dacă ne vom referi la cauzalitatea eros-creaţie. Referindu-se la Goethe, eseistul Lucian Blaga afirma că „avântul erotic, ţâşnit din nevoi sexuale, e cel mai puternic element generator în orice domeniu de creaţie. În iubire, daimonion e în elementul său”, idee care fusese dealtfel iniţial exprimată în dialogurile lui Platon[1]. Datorită atracţiei sexuale şi impulsurilor erotice pictorul Luca e află în iminenţa de a exprima artistic o trăire autentică, primară, vitală şi nu cenzurată şi sublimată raţional. Pe de altă parte artistul nu se poate încă debarasa complet tocmai de canoanele conştiinţei morale, întrucât în momentul în care Ivanca îi cere să o picteze „nu cum sunt în oglindă, ci aşa cum sunt în tine”, Luca devine neputincios, deoarece în sine femeia este „câteodată numai fior rotund”, adică instinctualitate, atracţie erotică. A o picta aşa cum o simte înlăuntrul său ar însemna să renunţe la identitatea supraeului, ar însemna să abandoneze apolinicul îmbrăţişând dionysiacul. Pentru creaţie, aşadar, nu formele armonioase şi echilibrul sunt necesare, ci dezordinea şi „faţa întunecată” a fiinţei. Prizonier impotent al propriei conştiinţe sterile, artistul nici nu acceptă ca femeia, principiu fecund generator, să fie a altuia, a Tatălui, întrucât „gândul e prea pustiu”, în absenţa ei ca eternă fata morgana nimic nu ar exista ca promisiune a împlinirii, a înfăptuirii. Ecuaţia cu o necunoscută are o soluţie extrem de simplă:

„Omule, dă drumul fiarelor din peşteră, nu le mai ţinea închise.

Luca

Pe cine vor sfâşia?

---

[1] Lucian Blaga, *Pe urmele psihanalizei*, în vol. cit., p. 196.

Ivanca

Sunt aici. Numai ochi, numai sete, numai trup. Sfâşie-mă”.

Dar nu Luca are potenţa de a o sfâşia, ci Tatăl, principiu vital primar, care iubeşte şi la bătrâneţe „zeiţe şi slujnici, fără deosebire, ca în vârsta pubertăţii”. Şi aici la eseistica lui Lucian Blaga în care se relevă că la Goethe legătura Eros-Daimonion are aspectul teoriei despre „multipla pubertate a geniului”, care susţine că „omului de geniu, creatorului prin excelenţă, vrăjitorului şi demonicului, îi este hărăzită o repetată pubertate”, care „ar explica şi tinereţea intermitentă a geniului creator şi, uneori, imposibilitatea de a secătui până în cele mai albe bătrâneţi.”[1]. Lui Lucian Blaga observaţia i se părea ingenioasă şi pertinentă putând fi utilizată „ca o admirabilă sugestie”[2]. Ceea ce dramaturgul a şi făcut în Ivanca unde Tatăl, dacă nu este un geniu (acesta ar fi putut fi fiul său Luca), atunci este cu siguranţă un „demon nesăcătuit”. Atracţia Ivanca-Tatăl este inevitabilă şi firească, „numai el m-ar putea răpi în poveste” spune femeia, înţelegând prin aceasta fiinţarea instinctuală în rafalele „vântului cald”. Cât despre Luca, „se ştie că acesta-i sfârşitul. Tot ce am învins s-a ridicat în mine ca un vânt cald şi rău”.

Tabloul al patrulea presupune o rezolvare facilă a unui conflict extrem de schematizat, o soluţie banală a antagonismului actanţilor. Tatăl şi Ivanca îşi vor uni făpturile ca urmare a unei atracţii elementare, a unei afinităţi de substanţă între inconştient şi subconştient, ca expresii ale instinctualităţii primare. Ivanca încercase deja integrarea în universul stihiilor telurice ca o revelare a propriei identităţi genuine. Acum va şi reuşi, prin îngemănarea împreună cu Tatăl, vieţuitor nemijlocit în lumile iraţionale ale instinctului htonic şi ale spiritului demonic, relevate nu ca aspecte ale macabrului, morbidului, grotescului, ale alienării fiinţei umane, ci tocmai ca expresii ale vitalităţii expansive:

„*Ivanca*:

---

[1] *Ibidem*, p. 196.

[2] *Ibidem*.

S-ar crede că vii din celălalt tărâm.
Tatăl:
Nu, Ivanca, sunt viu: jumătate pământ, jumătate spirit rău”.

Continuând interpretarea într-o grilă fixată anterior, conchidem că băiatul vânzător de ziare, care năvăleşte imediat în odaia goală, nu putea să vocifereze alt concept decât acela care sugerează plenitudinea fiinţării: „Ediţie specială - «Veselia»!”. Reminiscenţă a personajului bufon, acelaşi personaj „vine ştrengăreşte până în mijloc, face un compliment respectuos în faţa şevaletului: La revedere, domnule!”. Şi într-adevăr pictorul Luca, solitar pe reduta sa abstractă, contemplând un şevalet care purtase doar pânze false, nu are altă soluţie decât să se recunoască învins. Şi nu întâmplător pe şevalet se odihneşte acum portretul Ivancăi, reproducerea arhetipului vitalităţii, al vieţii genuine, transfigurarea artistică ce-l va fi lămurit pe artist asupra erorii în care se cantonase până în acel moment.

Din discuţia pictorului cu Dinu reiese că Luca admite zădărnicia tentativei de a struni sângele şi, implicit, neputinţa de a fi doar „spirit curat”, doar conştiinţă şi moralitate. Însă este o înfrângere „a la Pyrus”, întrucât, asimilând realitatea amestecului de al şi negru al fiinţei umane şi al firii universale, pictorul dobândeşte revelaţia că „arta – abia aici va începe”. Renunţând la supraeul eronat considerat ca puritate absolută, artistul se va interpune intermediar al celor două lumi, făcând acum parte din fiecare: „Sub mine strămoşii deasupra atotputernicia albastră şi păsările cu instincte cereşti”. „Aici este punctul de întâlnire al teatrului psihanalitic, în concordanţă cu stilul nou al expresionismului, cu tema fundamentală a poeziei lui Blaga: ecstazia sufletului într-o cunoaştere luciferică, creşterea lui din «duhul pământului» într-o mare trecere pe dimensiunea nesfârşită a cerului, care face din întregul univers o proiectare năvalnică a temperamentului poetului”[1]. Ca urmare a dobândirii acestei revelaţii spirituale, Luca

---

[1] Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 46.

sfâşie portretul femei, dovedindu-şi astfel sieşi că a devenit stăpân deopotrivă peste raţiune şi simţire, surmontând limitările şi capcanele impuse deopotrivă de apolinic şi dionysiac. Plecarea artistului în lume, „peste ape şi munţi”, este similară unei alte purcederi către nemărginirea zariştei, aceleia a preotului din *Tulburarea apelor*. Ascensiunea pictorului „la munte”, cu scopul de a se vindeca, este analogă ascensiunii către stână a preotului şi chiar tentaţiei uranice care şi l-a revendicat pentru o vreme pe Zamolxe.

Altitudinea geografică este, în cazul tuturora, corolar al elevării spirituale.

Dar o viaţă ascetică, întreţinută cu pâine şi sare în munţi, nu poate fi expresia „Veseliei”, a împlinirii depline a fiinţării. Nu aceasta este „fapta” pe care Luca ştie că va fi nevoit să o îndeplinească. Îndelungata sa încremenire dilematică se lămureşte ca urmare a unui gest mult mai drastic: utilizarea pistolului. Prin acest act Luca va scăpa de o mai veche obsesie de a sa, omucidere, în fapt conştiinţa supraeului urmând a fi defulată prin afirmarea unui instinct, a unei porniri a „feţei întunecate” a sinelui, de sorginte infraraţională. Apolinicul va fi mântuit, dionysiacul afirmat. Luca doreşte să îi împuşte pe Tatăl şi pe Ivanca împreunaţi într-o supremă – şi ultimă – tentativă a conştiinţei morale de a stârpi formele de afirmare şi manifestare ale instinctului, în acest caz erotic, sexual. Nu va reuşi, şi prin aceasta se vindecă pe sine, acceptând tacit şi implicit cântecul de sirenă al celor doi. Luca împuşcă orologiul, ceea ce va duce la o mântuire de teroarea scurgerii timpului, va nega, într-un fel, armonia formelor ordonate, va răpune simbolul obsesiv al sorţii implacabile, acum Luca putându-şi purta aureola pe cap, printre oameni.

Accentele psihanalitice în piesele din 1925 ale lui Lucian Blaga sunt evidente, dar aceste opere nu pot fi reduse la statutul de ratate puneri în scenă ale unei grile freudiene sau jungiene. Nu poate fi ignorată încercarea repetată a eseistului/publicistului Lucian Blaga din aceeaşi perioadă de a defini la modul personal inconştientul. Astfel autorul încearcă să-şi revendice alte antecedente, de prim ordin estetic, în literatura sau cultura universală. Goethe „cunoştea

ceva din mecanismul intim al inconştientului, terapia prin sublimaţiune, importanţa erosului în viaţa inconştient demonică."[1]. Sunt elemente uşor de regăsit în *Ivanca* şi *Daria*. Ca o justificare a accentului pus de Lucian Blaga pe sexualitate poate fi acceptată următoarea interogaţie retorică, paradoxală, a autorului:

„Lupta dintre «eu» şi «fatalitatea inconştientului», despre care vorbesc aceştia [Freud, Goethe, n. a., L. B.], nu e în fond lupta dintre conştiinţă şi legea cărnii despre care vorbeşte Sf. Pavel?"[2].

---

[1] Lucian Blaga, *Pe urmele psihanalizei*, în vol. cit., p. 197.

[2] *Idem*, *Săptămâna înțelepciunii* în „Cuvântul", anul II, nr. 323, 2 decembrie 1925, p. 1-2, în vol. *Ceasornicul de nisip*, ed. cit., p. 122-126.

V. *Înviere* (1925). Pledoarie pentru dorul românesc

„sunt deci două posibilităţi de a reda artistic absolutul: liniştea și mişcarea”[1]

Construirea unei pantomime presupune afirmarea unei opere dramatice a cărei caracteristică definitorie este refuzarea cuvântului. Abandonarea semnificanţilor articulaţi, tăcerea fiindu-le preferată, nu constituie un accident pasager al creaţiei lui Lucian Blaga ci, dimpotrivă, una dintre trăsăturile specifice, chiar definitorii: „Cea mai importantă operă a spiritului meu este tăcerea pe care am pus-o şi am închis-o în toate operele mele poetice şi filosofice”[2]. Dintr-o atare perspectivă, *Înviere* este ca pantomimă o interesantă şi firească tentativă de a determina expresia unei opţiuni filosofice şi estetice în rigorile interpretării scenice.

În viziunea lui Lucian Blaga dezavuarea cuvântului ţine de refuzul rostirii în beneficiul unei interiorizări fecunde, promovarea esteticii tăcerii. Cunoaşterea mută a existenţei se produce prin reducerea limbajului la un rol secund. Absolutul îşi dezvăluie chipul

[1] Lucian Blaga, *Probleme estetice* în vol. *Zări şi etape. Studii, aforisme, însemnări*, Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 56.

[2] *Idem*, *Aforisme*.

parţial, el poate fi văzut, auzit, în general trăit, respins sau acceptat, dar nicidecum echivalent prin cuvinte, întotdeauna neîndestulătoare, sărace, reci. Cuvintele uzează de o anumită ostentaţie în încercarea de a dialoga cu absolutul, fără să poată să-i modifice statutul impenetrabil. Cuvintele sunt vorbe insignifiante în tentativa de a numi cu exactitate ce este această lume şi ce este omul în raport cu ea. Omul creator, pronunţându-se despre un lucru sau altul îi limitează fatal înţelesul. Nevoia de a depăşi limitele cuvântului, în măsură să facă sensibilă o realitate inexprimabilă, declină în cele din urmă în tăcere. Tăcerea este asumată ca stare de umilinţă, de recunoaştere a neputinţei de a spune tot ce s-ar cuveni despre lumea dată, dar tăcerea continuă să fie forma de manifestare a universului însuşi. Opţiunea pentru tăcere pare a fi revolta celui care consideră cuvântul ca o stare captivă, ca „o închisoare sonoră" inexpugnabilă[1].

În opinia lui George Steiner, glasul prin care omul a numit lumea l-a autoexilat de nivelul primordial pe care l-a descris. Lucian Blaga are conştiinţa că prin cuvânt ne izolăm într-o margine de univers. Tăcerea reprezintă o şansă de a realiza „saltul ontologic", de a accedere a individului din contingentul mut la absolutul transcendenţei tăcute prin aducerea amândurora la un principiu comun, iniţiatic şi revelator: „Absolutul, a cărui redare rămâne ţinta expresionismului în înţelesul larg, ia, în artă, când înfăţişare *statică* (arta orientală), când înfăţişare *dinamică* (arta apuseană, îndeosebi gotică şi contemporană). Liniştea, aşa cum o descoperim în arta orientală, şi mişcarea, cum o găsim în arta gotică, arată deopotrivă spre absolut. (…). Sunt deci două posibilităţi de a reda artistic absolutul: liniştea și mişcarea. Se ştie că extazul se exprimă fiziologic şi fizionomic fie prin absolută nemişcare contemplativă, fie prin învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace. Aceste efecte şi expresii ale extazului, în aparenţă opuse, au în fond acelaşi raport cu absolutul. *Vedele* indice spun: Atman (unitatea supremă) nu poate fi cunoscut

---

[1] Cf. V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veşniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2003, p. 7-10.

decât prin tăcere, prin urmare, Atman e tăcere. Printr-un salt analog al gândului, vom susţine: absolutul îl trăim fie în linişte, fie în mişcare; prin urmare, liniştea şi mişcarea sunt cele două atribute ale absolutului. Cu mijloacele indicate de oricare dintre aceste atribute, «absolutul» poate fi exprimat pe plan artistic în chip exhaustiv."[1]. Eseistul Lucian Blaga publica aceste consideraţii în anul 1924, iar pantomima anului 1925 ar putea fi interpretată ca o punere în scenă a preocupărilor teoretice.

Prin pantomimă, Lucian Blaga încearcă surprinderea şi exprimarea cu mijloace „exhaustive" a absolutului, apelând în primul rând la „linişte", prin refuzul cuvântului scenic, dar şi la „mişcare", întrucât o pantomimă nu poate fi interpretată decât prin gestică şi mimică. Regăsim în *Înviere* îmbinarea „nemişcării contemplative" cu „învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace". Lucian Blaga a cunoscut prin *Înviere* în cea mai mare măsură tentaţia absolutului şi a expresionismului. Pantomima autorului poate fi considerată, şi prin prisma unicităţii sale, ca un simplu exerciţiu literar deconectant, un divertisment pasager care îi va fi asigurat lui Lucian Blaga o reconfortare intelectuală. Însă această perspectivă este limitativă, întrucât simplismul aparent al formei închide în sine esenţe de fond ideatic, „imagini sinteze" ale întregii creaţii semnate de Lucian Blaga.

Cuvântul cunoaşte o criză deoarece este receptat ca insuficient, neputincios în a exprima în totalitate dramele eului. Starea de necuvânt este promovată ca un reper estetic apriori în opera lui Lucian Blaga, de o naturaleţe similară prezenţei permanente a morţii în viaţă, în acest sens finalul pantomimei fiind pe deplin relevant: Mama „moare în extaz" simultan cu incantaţia fervență a credincioşilor „Hristos a înviat". Observăm concentrarea pe doar două rânduri a celor patru ipostaze amintite: moarte, necuvânt, viaţă, cuvânt. În perspectiva lui Lucian Blaga tandemul moarte-necuvânt avantajează accesul la taină şi creaţia artistică.

[1] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 56.

Saltul ontologic şi relevarea estetică a chipurilor absolutului sunt infinit mai posibile prin anonimatul tăcerii decât prin celebrarea incantatorie a miracolului creştin. Vorbirea frustrează fiinţa de absolut. Iar Lucian Blaga surprinde chipuri ale veşniciei ignorând cuvintele, prin relevarea unor imagini-sinteză, printr-o evocare intraverbală. Şi astfel demersul său artistic este nevoit să apeleze la valenţele mitului.

„Amândouă aceste moduri de a tălmăci experienţa imediată [gândirea ştiinţifică şi creaţia mitică, n. a., L. B.] năzuiesc deopotrivă spre o simplificare a complexului divers şi difuz al realităţii. Imaginaţia creatoare joacă totdeauna un însemnat rol în procesul de simplificare despre care vorbim: ea este izvorul acelor imagini-sinteze, atât de fecunde, pe care le substituim imaginilor accidentale, caleidoscopice, ale realităţii”[1]. Numind aceste „imagini-sinteze” şi „fantasticul plin de sens”[2], Lucian Blaga delimitează funcţia pe care ar îndeplini-o în gândirea ştiinţifică: „imaginea sinteză e mai mult sprijin psihologic al gândirii, ilustrarea concretă a unei articulaţii matematice şi a unei structuri funcţionale, pe care le întrezărim în dosul fenomenelor”[3]. Pe de altă parte, „în mit imaginea sinteză e mult mai independentă. În mit, imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realităţi sunt complet înghiţite de ea. (…) în mit, imaginea-sinteză e suverană, ea se concretizează în aşa măsură că dobândeşte oarecum o viaţă separată, din care eşti nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual.”[4]. *Daimonion* apare în 1926, un an ulterior publicării pantomimei.

În creaţia literară a autorului pot fi relevate unele trăsături constante şi specifice: tendinţa stilizării, a sublimării, surprinderea esenţelor, prin acele „imagini-sinteză”. Apogeul acestor predilecţii ar fi atins, din punct de vedere al formei literare cel puţin, prin

[1] Idem, *Mit şi gândire* în vol. *Daimonion*, apud Lucian Blaga, *Zări şi etape*, ediţia citată, p. 174.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*, p. 174-175.

abordarea pantomimei, specie dramatică ce prin definiţie refuză cuvântul şi apelează la imagistică. Iar pentru ca imaginile prezentate pe scenă să surprindă sinteze esenţiale, problematica piesei se va relaţiona la mitologie, în aparenţă creştină, în fond însă de sorginte ancestrală, păgână. Lucian Blaga adera primatul mitologiei şi imagisticii revelatorii în absenţa programată a cuvântului. Starea de comunicare se rezumă la o contemplare a aspectelor ce transmit ceva din eternitatea vieţii.

Prin această opţiune estetică, Lucian Blaga aparţine expresionismului, curent literar ce urmărea descoperirea în lumea noastră, fenomenală, a unor secvenţe cu valoare eternă. Se pun sub semnul veşniciei diferite valori ale existenţei, diferite chipuri sublimate din realitatea imediată. Se urmărea descoperirea unei modalităţi creatoare în măsură să surprindă ceea ce este peren în trecător. Lucian Blaga se apropie de absolut prin utilizarea unor imagini fundamentale care se înscriu în zodia veşniciei. Una dintre acestea este satul.

Pentru Lucian Blaga, satul înseamnează o dimensionare la nivel autohton a semnificaţiilor spaţiale. Ca promotor al expresionismului Blaga e preocupat să descopere în autohton valenţe absolute, ferite de morbul destrămării, iar pentru aceasta apelează la o sublimare a etnosului. Locul pe care cultura populară românească îl ocupă în gândirea lui Blaga este considerabil. Orientarea spre lumea ancestrală semnifică, în manieră expresionistă, regăsirea sediului originar al matricei noastre stilistice. Ca spaţiu al vechimii imemoriale satul este pentru Blaga o vatră a lumii, o matcă ontologică, o realitate cosmocentrică[1].

„imaginile-sinteză" sunt identificabile în surprinderea metafizicii vii a satului, a unor elemente care transfigurează ceea ce este trecător în valorile creatoare, promotoare de tradiţii: „…în toate ţinuturile româneşti mai poţi să găseşti şi astăzi sate, care amintesc ca structură sufletească «satul-idee». «Satul-idee» este satul care se

[1] cf. V. Fanache, opt. cit., p. 22.

socoteşte pe sine însuşi «centrul lumii», şi care trăieşte în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit (…). Satul nostru reprezintă o aşezare situată şi crescută organic într-o lume totală, care e prezentă în sufletul colectiv, ca o viziune permanent efectivă şi determinantă”[1].

În virtutea acestor consideraţii intriga pantomimei este situată „în afară de loc şi timp”. Este un pas hotărâtor al autorului către surprinderea esenţelor absolute, o distanţare de substanţă faţă de plasarea subiectului „în zilele noastre” în cazul celorlalte două piese de teatru publicate în 1925. Perspectiva atemporală este dublată de cea aspaţială, spre diferenţă de primele două piese ale autorului, unde se preciza expres: „în munţii Daciei” şi „în timpul Reformaţiunii în Ardeal, veacul al XVI-lea”. Opţiunea pentru illo tempore este determinată de concepţia autorului cu referire la situarea satului românesc sub zodia veşniciei, sat „care trăieşte în orizonuri cosmice, prelungindu-se în mit (…) o aşezare crescută organic într-o lume totală”[2]. Satul din pantomima *Înviere* este unul dintre chipurile veşniciei, o fărâmă de absolut şi în virtutea acestei perspective autorul recurge la aspaţialitate şi atemporalitate.

Tentaţia absolutului, recuzarea cuvântului, esenţa imaginii-sinteză în creaţia mitică, satul-idee, aspaţialitatea şi atemporalitatea sunt tot atâtea argumente pentru care Lucian Blaga şi în general creatorul recurge la arhetipul originar. André Maurois afirma în 1949: „în sfârşit şi mai ales, poetul descoperă sub lucruri, ceea ce Jung numeşte arhetipuri, ficţiunile-matcă ale întregii gândiri umane şi personajele ei de basm”[3]. Lucian Blaga, poet prin excelenţă, se înscrie în această paradigmă, fiind preocupat în a surprinde acele „ficţiuni matcă” numite de el „imagini-sinteză” sau „fantasticul plin

---

[1] Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc* în vol. *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, prefaţă de George Gană, Bucureşti. Editura Minerva, 1972, pp. 40-41.

[2] *Ibidem*.

[3] André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949, apud Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme şi tipare fundamentale*, Bucureşti. Editura Saeculum I. O., 1997, pp. 91-92.

de sens", dar şi „personajele de basm", deja prezente sugestiv în dramele sale, acum implicite în pantomimă, aceasta fiind o rescriere a baladei populare *Vochiţa*, în care folclorul pare a aluneca înspre caracteristicile unui basm păgân. Tema centrală atât a baladei cât şi a pantomimei este aceea a drumului, a călătoriei între două dimensiuni existenţiale, moarte-viaţă, viaţă-moarte, a coexistenţei celor două ca oportunitate – fantastică – de a realiza saltul ontologic către absolut şi a depăşi astfel cenzura transcendentă.

„Totul e simplu stilizat" în tabloul întâi. Stilizarea nu este doar a decorului şi a recuzitei, ci şi a acţiunii în sine. Personajele pantomimei sunt exponentul unor forţe primare, originare, întâlnim spiritele unei lumi fantastice, magice, venită de dincolo de orizonturile imediate. Se poate vorbi chiar de un fantastic macabru, întrucât aceste forţe elementare, primordiale au un asemenea impact asupra conştiinţei celor vii încât îi determină să trăiască un coşmar în stare de trezie. Până la pantomimă, manifestările halucinante fuseseră rezervate somnului în dramaturgia autorului, cum ar fi cazul lui Zamolxe care trăieşte stări extatice, de revelaţie spirituală, în adăstarea hibernală din peşteră, sau Popa către finalul *Tulburării apelor*, sau Luca într-un tablou din *Ivanca*. În pantomimă însă atmosfera magică invadează nemijlocit dimensiunea şi conştiinţa realităţii cotidiene. Faptul este pe deplin posibil întrucât istoria piesei se petrece într-o lume brută, nediferenţiată, imprecisă, lume arhaică a începuturilor absolute în care mitul povesteşte fapte adevărate despre întâmplări adevărate, în care legăturile dintre conştient şi inconştient, între aproape şi departe, între aici şi dincolo, între viaţă şi moarte sunt în mod firesc posibile.

„Pe o înălţime apropiată se vede, imagine ştearsă de veac, biserica de lemn". Antagonismele multiple ale indicaţiei auctoriale exemplifică şi confirmă caracterul nediferenţiat al universului pantomimei: înălţimea este apropiată, spaţiul devenind o noţiune relativă, iar imaginea bisericii, deşi apropiată şi vizibilă, este totuşi „ştearsă de veac", aşadar relativizată de sorgintea străveche a lăcaşului de cult creştin, apartenenţa sa într-un anume moment al

diacroniei fiind la rându-i ambiguă, timpul este şi el aproximativ şi neglijabil. Deşi „mitologia creştină” este o prezenţă a istoriei dramatice, totuşi universul pantomimei trimite mai degrabă către un fond ancestral, atemporalitatea acestuia făcând posibilă încadrarea în datele sale a unei spiritualităţi recente în conştiinţa religioasă a omului modern. Mitul creştin este o secvenţă religioasă integrabilă în spiritualitatea arhetipală a unui *illo tempore* păgân.

Pentru aceasta drumul parcurs de personaje, în special în ceea ce priveşte destinul Vochiţei, nu urmează etapele unui itinerar obişnuit, ci dimpotrivă. Este o călătorie în sens invers, întors către începuturi, către metafizica spiritului primar autohton, către dorul mioritic. O atare drumeţie nu se poate înfăptui decât prin apelul la magic, iar de aici derivă caracterul de eres al baladei populare şi al pantomimei culte deopotrivă.

Plenitudinea fiinţării terestre este surprinsă de la bun început în pantomimă: Vochiţa este „întreagă o aşteptare. Clipa e sărbătorească prin ceea ce poate să aducă”. În nicio altă etapă a istoriei eresului, cu excepţia finalului, Vochiţa nu va mai fi la fel de împlinită sufleteşte. Întreaga sa aşteptare se va dovedi a fi deşartă prin destinul care i se rezervă ca soţie a unui străin, astfel înstrăinată de mamă şi de casă, de vatra originară. Intuieşte corect existenţa unui moment sublim ascuns în datele viitorului, dar speranţele ei nu vor dobândi contur în postura îndepărtării ca soţie a Bogătaşului, ci în reîntoarcerea la spaţiul familial şi familiar al copilăriei sale. Vochiţa nu va fi fericită ca femeie, ci va tânji către recuperarea dimensiunii în care vieţuise ca fecioară. Nostalgia purităţii primordiale este subtil închipuită în destinul Vochiţei: fecioara tânjeşte încă din debutul piesei, inconştient, instinctual, după ingenuitatea pe cale de a fi pierdută. Acel tremur pe care şi-l stăpâneşte este o avertizare din lăuntrul fiinţei, similar cu superstiţia populară a fiorului ce-l încearcă pe om viu când cineva păşeşte încă de pe acum peste mormântul său viitor. Vochiţa trăieşte de pe acum nostalgia increatului, a paradisului originar pe cale de a fi pierdut. Excepţional ea va reuşi să

recupereze vârsta inocenţei prin intermediul magiei păgâne, a fantasticului plin de sens, căci tărâmul *Învierii* este unul al eresului.

Vochiţa este în pragul unei călătorii existenţiale iniţiatice. Relevant este faptul că primii peţitori ai fecioarei sunt ipostaze ai aceleiaşi dimensiuni obşteşti, ceea ce sugerează că locul de obârşie încearcă revendicarea fecioarei astfel încât aceasta să nu fie înstrăinată de coordonatele împământenite ale existenţei sale. Plugarul, Faurul şi Porcarul sunt toţi oameni ai locului, ai vetrei şi ar fi păstrat-o pe Vochiţa în zariştea satului natal. Semnificaţiile individuale ale celor trei personaje sunt la rândul lor exponenţiale: Plugarul se defineşte specific prin cultivarea ciclică a gliei, Faurul prin supunerea elementelor cu ajutorul focului, Porcarul prin patronarea turmei de necuvântătoare, prin urmare fiecare reprezintă chipuri ale fiinţei care vieţuieşte în relaţie nemijlocită cu şi datorită firii înconjurătoare, a naturii. Sunt oameni nu neapărat primitivi, ci primari, oameni ai începuturilor. Vochiţa îi refuză însă, închipuindu-şi că poate depăşi cantonarea în reperele unei vieţi a cărei familiaritate o percepe ca pe un neajuns. Crede că mai este ceva dincolo de orizont, care o aşteaptă.

Apariţia lui Păcală se explică prin asigurarea unui climat al bunei dispoziţii, „îndeplinindu-şi chemarea de-a aduce veselie, chiar numai prin simpla sa prezenţă, în evenimentele rare ale satului". „Veselie" este un lexem folosit de Lucian Blaga şi în *Ivanca*, sugerând acolo plenitudinea fiinţării. „Veselia" este în pantomimă o trăsătură cotidiană a comunităţii patriarhale, aşadar pentru autor satul este o dimensiune metafizică în care se manifestă veşnicia, în care fiinţa este pe deplin în relaţie cu absolutul. Veselie – plenitudinea fiinţării, satul – zariştea nemuririi. Prin urmare Vochiţa se află în iminenţa unei grave erori ontologice: renunţând la satul natal şi la personajele sale de basm Vochiţa refuză, inconştient, însuşi accesul la eternitate. Se angajează într-un periplu care o îndepărtează, spaţial şi spiritual, de vieţuirea nemijlocită în zariştea absolutului. Recuzarea satului natal este sinonimă cu abandonarea vârstei ingenue resimţită ulterior

ca esenţială. Vochiţa îşi refuză, prin gestul plecării, tocmai certitudinea fericirii şi împlinirii.

O ultimă şansă oferită Vochiţei de a-şi păstra destinul în datele vetrei satului o reprezintă peţitul Feciorul Frumos. Acesta, mai mult decât oricare alt pretendent, este consacrat pentru a obţine consimţământul fecioarei, întrucât este purtătorul semnelor distinctive ale apartenenţei la absolutul cosmic: „şerparul – curcubeu în miniatură – al Feciorului Frumos”. În *Autoportret* curcubeul se adapă dintr-o apă generatoare de absolut ontic:

„El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa
din care curcubeul
îşi bea frumuseţea şi nefiinţa.”

În aceste versuri „recunoaştem ecoul unui text folcloric (din *Credinţe şi superstiţii* adunate de A. Gorovei) pe care Blaga îl cita şi comenta în *Despre gândire magică*: «Când vezi curcubeul, să iei două cofe cu apă şi să te duci în coate până acolo unde bea el apă, şi acolo ai să găseşti o comoară». «Vrând să verifici o atare superstiţie – observă el – descoperi că nu ai nicăiri punctul tangenţial necesar unui control! În exemplul dat se vorbeşte despre locul *de unde bea curcubeul*, care este, evident, de natură mitologică»”[1]. Şi totuşi curcubeul se regăseşte miniaturizat la brâul Feciorului Frumos, investindu-i tânărului sătean calitatea – simbolică – de apă care adapă curcubeul, altfel spus proiectându-l indirect în dimensiunea mitică, arhetipală, a originarului frumuseţii. Vochiţa ar fi trebuit să aleagă garantul apriori al fericirii şi împlinire sale certe, Făt Frumos fiind în sine comoara menţionată în superstiţia populară. Fecioara este dealtfel tentată în acest sens, dar la insistenţele lui Constantin, fratele mai mare, îl preferă pe Bogătaş, figura străinului, a intrusului în comunitate, cel care vine aparent de dincolo de zare. Eroarea opţiunii era însă necesară în logica de a construi ecuaţia completă a

---

[1] Apud George Gană în Lucian Blaga, *Opere*, 1, *Poezii antume*, ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti. Editura Minerva, 1982, p. 559.

itinerariului între două dimensiuni teoretic având calităţi diferită, viaţă şi supra-vieţuire.

În tabloul al doilea reapare manifestarea principiului cosmic statornicit deja sub ipostaza unui vânt nelămurit în drama *Ivanca*. Acelaşi principiu ontic se manifestă în orizonturile satului din *Înviere*, dar consecinţele apariţiei sale sunt diferite. Dacă în dramă îndeplinea o funcţie de vitalizare, în pantomimă rolul său actanţial este acela al devitalizării universului patriarhal: „Pe gardul cimitirului, în jurul bisericii, zac grămadă cadavre de oameni. Din depărtări câinii bat a pustiu. Parte din oameni au fugit din sat. Cei care au rămas se topesc pe rând de boala adusă de vânt. O spaimă pluteşte în aer. Pe uliţă câţiva feciori cu babe joacă jocul ciumei. Vârtejul jocului se pierde pe drum.”. În opinia lui Lucian Blaga, cea de a doua posibilitate de a atinge absolutul este mişcarea, care se manifestă prin „învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace”. Jocul ciumei este o expresie literară a freneziei dionisiace, determinată de intervenţia brutală, printr-o acţiune punitivă, a firii universale în existenţa fiinţei umane. De aici şi impresia halucinantă de grotesc.

Vântul necruţător pedepseşte evadarea Vochiţei din paradisul originar prin transformarea satului, care nu a reţinut-o pe fecioară, într-un macabru cimitir. Însă prezenţa şi manifestarea stihiei cosmice are o valenţă duală. Pe de o parte este necruţător, dar pe de altă parte determină şi reactivarea unor „ritualuri ancestrale de nimeni înţelese”. Aşadar, prin prezenţa sa vântul devitalizează ipostaza muritoare, efemeră a omului, dar exercită şi o anume presiune asupra spiritului lor, oferindu-le şansa de a depăşi limitele dintre cele două dimensiuni ciclice, viaţă şi moarte, de a realiza „saltul ontologic”, într-un efort comun de a o recupera de Vochiţa. Întrepătrunderea planurilor într-un creuzet comun este sugerată de indicaţiile auctoriale: „Luna se ridică fantastic de repede de după deal. Lilieci zboară în jurul ei atingând-o cu aripile. Luna urcă, urcă, ajunge în zenit, coboară, dispare. Accelerarea cu totul neobişnuită a acestui eveniment cosmic dă impresia că o catastrofă ireparabilă s-a întâmplat, scoţând însăşi timpul din ritmul său normal. Stelele se

întretaie căzând peste sat, ceea ce stârneşte în câini groaza metafizică de existenţă: în depărtări ei bat neliniştiţi. În timpul acesta, muzica ce se face duce pe cealaltă lume sufletele morţilor".

Într-un tărâm în care timpul este relativizat şi în care necuvântătoarele percep, neliniştite, „groaza metafizică de existenţă", învierea unui suflet mort pare pe deplin posibilă. Fantasticul plin de sens devine astfel singurul mediu propice pentru înfăptuirea de către Vochiţa a parcurgerii în sens invers a periplului existenţial. Femeia înstrăinată de satul natal nutreşte nostalgia recuperării acestui spaţiu primordial definitoriu şi reuşeşte acest lucru prin intermediul unui sentiment comun mamei şi fiicei: dorul. „Dorul e socotit când ca stare sufletească învârtoşată, ca o ipostazie, când ca putere impersonală, care devastează şi subjugă, când ca o vrajă ce se mută, când ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firii, ca un alter ego, ca o emanaţie material-sufletească a individului. (…) (Heidegger) s-a însărcinat să încerce o asemenea reducere a existenţei umane la substanţa ei lirică de ultimă expresie. El s-a oprit la termenul «îngrijorare». Unui român, în legătură de sânge cu matca etnică, i s-ar putea uşor întâmpla, încercând să-şi făurească o filozofie existenţială, să circumscrie aceeaşi substanţă prin termenul «dor». Dorul s-ar revela deci ca ipostază românească a «existenţei» umane. (…) s-ar putea afirma că existenţa e pentru român «dor», aspiraţie trans-orizontică, existenţă care în întregime se scurge spre «ceva»."[1].

În pantomimă, mama blestemă mormântul lui Constandin întrucât doar ea „nu poate muri de dorul Vochiţei", iar fiul cel mare este cel care a înstrăinat-o pe Vochiţa. Este necesar ca şi Mama să dobândească liniştea sufletească, plenitudinea fiinţării terestre, pentru a putea să moară împăcată. În caz contrar Mama riscă să nu poată trece la cele veşnice, prin neîmplinirea vieţii, şi astfel să adaste într-o zonă incertă, angoasantă, în intermundii. În concepţia populară, omul nu îşi câştigă dreptul la moarte decât după ce şi-a

[1] Lucian Blaga, *Despre dor*, în vol. *Spaţiul mioritic*, Bucureşti. Editura Humanitas, 1994, p. 161, p. 164.

încheiat toate socotelile cu viaţa, după ce se va fi împlinit existenţial pe pământ. Iar Mama nu poate muri tocmai din cauza dorului fiicei înstrăinate, iar dorul acut, aspiraţia „trans-orizontică spre ceva”, „vraja”, „boala cosmică” este cel care face posibilă ridicarea mortului Constandin din mormânt. Constandin este cel care trebuie să repare eroarea pentru a asigura deopotrivă lui, Mamei şi Vochiţei plenitudinea existenţei terestre. Întâlnim aceeaşi perspectivă din drama *Ivanca*: inconştientul şi conştientul vor întregi fiinţarea făpturii umane.

„Miracolul” şi miraculosul se desfăşoară depăşind canoanele mitului creştin, fapt sugerat de peregrinarea spiritului lui Constandin prin văzduh, pe deasupra bisericii. Încă o dată Lucian Blaga sugerează că mitologia creştină este o secvenţă religioasă încadrabilă într-o perspectivă spirituală mult mai amplă.

În tabloul al treilea o regăsim pe Vochiţa „la bogătaşul acasă”, străduindu-se să fie veselă, „deşi nimic nu e în stare să-i omoare dorul de casă”. Dintru început dorul este amintit ca stare sufletească a fiicei înstrăinate, similar cu mama însingurată. Acest dor o împiedică pe Vochiţa să fie „veselă”, adică împlinită existenţial. Dorul Vochiţei este dorul femeii după inocenţa fecioarei, a purităţii originare, transpus spaţial prin dorul de vatra natală şi sufleteşte prin dorul de mamă. Dacă iniţial dorul fecioarei se afla ca o prefigurare în subconştientul său, acum sentimentul o revendică pe femeie în mod conştient, dureros, imprimându-i dorinţa întoarcerii în paradisul acum devastat.

Soţul Vochiţei, patru prieteni şi lăutarii petrec exuberant, „anume pentru a-i învinge nostalgia”, însă în zadar. Cheful este prilej de bucurie doar pentru ei, oameni ai acestui loc, vieţuind în vatra lor natală, dar în nici un caz pentru Vochiţa, acum în postura alienatei, a dezrădăcinatei. Petrecerea bărbaţilor este prilej şi ambianţă propice de manifestare a unor ritualuri ancestrale, expresie a unei mitologii primare, păgâne, a arhetipurilor preistorice ale spiritului uman. Al doilea prieten „începe jocul greoi şi grotesc cu care ursul ieşind din peşteră se bucură de minunea cerului”, ceilalţi „fac roată în jurul lui”,

„jocul ursului absoarbe toate privirile”. Acest ritual al ieşirii din hibernare (şi dintr-o adăstare htonică) a ursului şi întâmpinarea uranicului are semnificaţia învierii naturii în general. Ursul trezit din hibernare şi ieşit în lumina cerului este o paralelă a învierii celor morţi şi întoarcerea lor în datele existenţei terestre. Învierea se petrecuse, miraculos şi fantastic, odată cu ridicarea din mormânt a lui Constandin. Acum se construieşte o paralelă alegorică, sub forma dansului magic al ursului.

Lucian Blaga sugerează în primul rând nu ciclurile mereu repetabile ale vieţii şi morţii (deşi interpretarea este valabilă), ci mai degrabă recuperarea spirituală a unui fond ancestral. Învierea naturii se petrecuse anterior în teatrul autorului când Popa din *Tulburarea apelor* avusese revelaţia mitului panteist al lui Isus Pământul, credinţă care la rându-i era o recuperare a mitului păgân al Marelui Orb din *Zamolxe*. În ambele cazuri natura „învia” spiritual pentru iniţiaţi prin revelarea prezenţei divinităţii în întreaga alcătuire a firii universale. În balada populară drumul de întoarcere a lui Constandin şi a Vochiţei are loc primăvara, anotimp al resurecţiei prin excelenţă, în care şi morţii pot reveni în lumea celor vii în superstiţia populară (învierea christică are loc de asemenea primăvara). În pantomimă anotimpul nu este indicat expres, ci sugerată prin ieşirea ursului din hibernare, care se petrece, subînţeles, primăvara. Este un moment aflat sub auspicii magice care fac posibilă regenerarea firii universale, prin recuperarea şi revalorificarea fondului latent al întregii fiinţări cosmice. În această ambianţă se poate petrece şi miracolul învierii fratelui mort, a călătoriei (efemere) a acestuia prin lumea celor vii şi a recuperării Vochiţei înstrăinate de plaiurile originare.

O a treia recuperare a unui suflet (de asemenea o alegorie) constă în salvarea puiului de rândunică din ciubărul cu vin. Nu este o întâmplare faptul că „Vochiţa îşi simte mascată propria soartă în căderea păsării. Se suie pe masă şi-l pune cu grijă în cuib”. Soarta femeii este similară cu aceea a puiului, ea fiind, în lumea oamenilor, tot un pui rătăcit de cuibul părintesc, aflat în imposibilitatea de a

vieţui într-un mediu străin. În acest moment „dorul ei de casă pare aproape un dor de moarte”. Asocierea casei natale cu moartea este doar în aparenţă o contradicţie. Moartea presupune o revenire originar, la increat, iar satul este, pentru Vochiţa, tărâmul aflat în imediata proximitate a existenţei primordiale. Moartea este o posibilitate de revenire la începuturi şi la absolut, iar pentru Lucian Blaga satul este o expresie vie a acestor începuturi, un chip al veşniciei. Satului natal este spaţiul în care inconştientul a fost trimis în lumină şi prin aceasta este o zarişte a veşniciei. Pentru Vochiţa revenirea la casa părintească este unica soluţie pentru a-şi împlini nostalgia inocenţei primare. De asemenea se sugerează că întoarcerea în sat va presupune nu doar o „înviere” a sufletului rătăcit al Vochiţei, ci şi o moarte. Călătoria în căruţă a fraţilor, „mortul viu” Constandin şi viul (încă) „mort” Vochiţa are ceva fabulos: „oameni şi păsări se miră cum merg viu cu mort alături”. Dorul este cel care face posibilă „minunea” într-un tărâm în care spaţiul şi timpul dobândesc o logică proprie.

În tabloul al patrulea, ultimul, întâlnim o aşteptare nelămurită a unui fapt decisiv, „o atmosferă de mister ce are să se săvârşească”. Pomul abia înmugurit este o promisiunii a unei explozii de vitalitate, a unei înfloriri spirituale, după cum sugerează aglomerarea oamenilor cu lumânări în jurul bisericii. Cântatul cocoşilor anunţă zorile, iar dacă tablourile al doilea şi al treilea fuseseră dominate de noapte, acum fraţii revin în sat odată cu ivirea luminii. Întoarcerea Vochiţei la obârşii, la rădăcinile pământului natal este o procesiune gravă către „realitatea arhetipală a cimitirului, adică sfârşitul unei aventuri umane şi poate un nou început. Acolo odihneşte dorul, de acolo va învia dorul, amintirea înviată a unui dor nesfârşit, etern”[1]. Fiica ezită să deschidă uşa casei părinteşti şi adastă în prag până când „se va deschide uşa bisericii şi îngerul nevăzut va ridica piatra de pe dumnezeiescul mormânt ca să se întâmple minunea veşnică a învierii”.

[1] Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 91.

Mama apare în prag odată cu deschiderea uşii bisericii şi „moare în extaz”. Moartea sa este simbolică, întrucât Mama se iveşte din casă „ca dintr-un mormânt din care va învia”. Pentru mamă dorul s-a alinat prin recuperarea fiicei şi astfel se poate împlini existenţial şi îşi dobândeşte dreptul la moarte, care i se refuzase în timpul ciumei, a principiului cosmic devitalizant, vântul stihial. Moartea Mamei este binecuvântată întrucât se petrece simultan cu celebrarea, de către credincioşi, a Învierii lui Hristos. Este astfel sugerată o revenire a satului la normalitate, la forme armonioase şi echilibrate de vieţuire, precum şi o înviere spirituală prin regenerare în jurul bisericii. Dorul are rolul integrator, de resurecţie a arhetipurilor mitice primare în vatra satului, dar şi de a oferi posibilitatea continuării existenţei umane prin încadrarea în datele ritului creştin.

Se poate cu uşurinţă constata că, apelând la dezlănţuiri de natură dionisiacă, totuşi Lucian Blaga oferă deznodământul pantomimei ordinii apolinice. Dionisiacul este, aici, „răul necesar” apolinicului, pantomima exprimă în mod strălucit statutul de „faţă întunecată” care subzistă latent sub suprafaţa aparentă a liniştii şi echilibrului solar, luminos. Totodată autorul pare a ajunge, în finalul unicei sale pantomime, într-un acord formal cu ritul creştin, altfel mereu subminat în opera sa de către o filozofie a spiritului pur personală. Trebuie însă relevat faptul că, până şi aici, Învierea lui Hristos este surprinsă ca fenomen recent în mitologia umanităţii, aflat într-o prelungire a tradiţionalei învieri a naturii în general. Altfel spus dacă odinioară fondul cosmic îşi manifesta resurecţia, regenerarea prin diferite alte chipuri şi practici ritualice primare (omul mai păstrează încă „jocul ursului” ca ecou târziu al acestei perspective), acum absolutul îşi află cale de exprimare prin canonul creştin al Învierii lui Hristos, care oferă omului contemporan aceeaşi şansă de a deveni parte din veşnicie, doar sub alt chip.

Lucian Blaga lansează, prin pantomima *Înviere*, mai degrabă o provocare estetică, textocentristă, decât una regizorală, scenocentristă. Şi aceasta întrucât a reda absolutul prin tăcere scenică

este un demers greu de realizat, iar coregrafia, expresie a „mişcării”, cea de a doua posibilitate de a reda artistic absolutul, ar rezolva într-o măsură prezumat imperfectă şi doar parţial dezideratul propus de autor. Un rol hotărâtor ar reveni imagisticii, decorului, care ar trebui să extrapoleze din plin „fantasticul plin de sens”, „imaginile-sinteză” ale piesei. Deconcertantă, unica pantomimă creată de Lucian Blaga rămâne însă perfect integrabilă paradigmei operei sale, iar cele trei piese ale anului 1925, *Daria, Ivanca* şi *Învierе* sunt, în cea mai mare măsură, ecou al expresionismului în teatrul lui Lucian Blaga.

VI. *Meşterul Manole* (1927)

Laudatio al homo aedificans

George Gană observa că în chiar variantele populare ale legendei se identifică două tipuri de reacţii ale meşterului confruntat cu inerenţa necesităţii jertfei: „... într-un caz soluţia situaţiei este oferită unui Manole resemnat, iar în celălalt unuia care se chinuie să găsească soluţia în inteligenţa şi în priceperea lui”[1]. Acelaşi exeget constată că în drama cultă ambele reacţii sunt îmbinate aparent fără dobândirea unei soluţii izbăvitoare, ba dimpotrivă: „Manole al lui Blaga este omul confruntat cu «puterile» – distructive şi creatoare, active în natură şi în propria-i fiinţă. De aici măreţia personajului – o măreţie tragică, pentru că, aflat între demonul creaţiei care face din el un artist excepţional şi forţele cosmice obscure care-i cer în schimbul împlinirii vocaţiei creatoare să sacrifice viaţa, el nu poate ieşi decât strivit: ca om sau ca artist, făcând o crimă sau renunţând la construcţie”[2]. În funcţie de augmentarea uneia dintre reacţii, resemnarea sau opţiunea personală, critica literară a impus receptarea nuanţată a dramei trăită de artistul Manole: resemnarea ca

---

[1] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XXXV.

[2] *Ibidem*, p. XXXVII-XXXVIII.

atitudine a Meşterului a determinat logica fatalităţii în impunerea jertfei şi a ritualului construcţiei, predestinarea venită din exteriorul personalităţii umane, hotărâtă de către puteri care transcend creatorul ca individ; opţiunea personală a omului creator pentru jertfă şi construcţie a necesitat reconsiderarea întregii raportări a individului la existenţă, intervenind rolul hotărâtor al liberului arbitru şi adevărata dimensiune estetică a mitului, care exprimă consimţământul voluntar al creatorului de a profesa sacrificiul suprem întru afirmare a patimii artistice ca specifice omului şi doar lui. În fond, de-a lungul dramei Blaga îşi surprinde eroul într-o permanentă oscilare între cele două reacţii, ezitând, o vreme, să adopte hotărâtor una dintre ele, „... interpretarea lui Manole ca o fire problematizantă...”[1].

Într-un studiu anterior acelaşi George Gană observa schematizând care este diferenţa dintre ipostaza Meşterului Manole în legenda populară şi în mitul dramatic: în primul caz întâlnim un erou care rămâne doar în datele neproblematice ale *artistului, creatorului*, pe când la Blaga personajul se defineşte ca *omul creator*: „deosebirea pare iluzorie, dar ea apare cu toată claritatea dacă accentuăm la fel de puternic cei doi termeni ai formulei. Căci de o diferenţă de accent e vorba în primul rând: la personajul folcloric datele propriu-zis umane (respectul vieţii, iubirea) sunt depăşite, anulate de patima creaţiei (care, în forma ei absolută, proprie lui Manole, este supraumană, ceea ce îl apropie de condiţia eroului mitic); la eroul lui Blaga aceste date sunt accentuate la maximum, de unde rezistenţa lui la soluţia sacrificiului (punct de plecare al unei drame cu mult mai puternice decât cea traversată de prototipul folcloric), necesitatea, pentru autor, de a-l face pe Manole inconştient pe durata sacrificiului (...) Din disperarea omului rezultă gesturile de răzvrătire cu totul inexistente la eroul baladei”[2].

---

[1] *Ibidem*, p. XXXIX.

[2] Idem, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 355-364.

Eugen Todoran este exegetul literar care şi-a construit constant o manieră interpretativă ce exclude intervenţia predeterminării fataliste în decizia jertfei umane asumată de Manole. Considerând *Meşterul Manole* un „mit românesc”, criticul afirmă: „Ceea ce poetul vrea să arate prin el este în ce fel credinţa că sacrificiul omului asigură eternitatea zeului, la care credincioşii sunt părtaşi prin ritualul închinat lui, nu este decât o năzuinţă umană, lipsită de conţinut divin, pe care reconstituirea semnificaţiei originare o pune în lumină. Poetul a atins suprema valoare artistică a mitului, în baza concepţiei sale despre semnificaţia supranaturalului în credinţele oamenilor făcând din jertfa rituală o dramă umană zguduitoare, în autentica viziune a tragicului, ce înlocuieşte superstiţia cu etica creatorului «însufleţit» de patima frumosului. (...) Divinitatea, apărând ca fiinţă nevăzută în primele gânduri ale meşterului zidar, va fi substituită, ca personaj mitic, cu personificarea patimii pentru frumos. (...) Năzuinţa meşterului zidar este a poetului care vede natura în prelungirea sentimentelor sale, putem spune, este năzuinţa artistului «constructivist» despre care Blaga spune că vrea să ajungă absolutul pe drumul său propriu, fără nici o concesie făcută vreunei puteri supranaturale şi supraindividuale”[1]. Eugen Todoran reia aceste consideraţiuni într-un studiu cu pretenţii exhaustive, cu acest prilej explicitând expres opinia sa asupra dilemei fundamentale a dramei, necesitatea sacrificiului. Dramaturgul „... sublimează total etnograficul în artistic prin dramatizarea ideii sacrificiului maxim, impus ca o necesitate nu de practica superstiţioasă, ci de conştiinţa artistului, creator liber al operei sale”[2].

Pe de altă parte Ion Bălu pare a se încadra în logica perfect contrară, a unei indubitabile fatalităţi: „Creatorul rămâne prizonierul unui implacabil şi inflexibil destin, este un condamnat la suferinţă, fără să poată justifica cel puţin, prin argumente raţionale, dăruirea

---

[1] Eugen Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga,* în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, p. 219-220.

[2] Idem, *Lucian Blaga. Mitul dramatic,* Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 95.

necondiţionată ctitoriei"[1].

Urmărind evoluţia zbuciumului sufletesc al Meşterului Manole se poate observa că de la bun început dramaturgul problematizează *superstiţia* jertfirii omului. Meşterul nu vrea să reitereze, prin propria construcţie, un act ritual care ar fi în conformitate cu tradiţia permanentizată ca superstiţie: „Nici magie albă nu fac, nici magie neagră. Împotriva cugetului, ochiul se mai bizuie încă" (I, 1). Manole recuză principial jertfa din mai multe considerente, primul amintit fiind cel al interdicţiei formulate de preceptele creştinismului: „A fost odată săpat în piatră: «Să nu ucizi». Şi alt fulger de atunci n-a mai căzut să şteargă poruncile!"; apoi conştiinţa că altădată a avut voinţa şi putinţa de a construi, dar şi conştiinţa că jertfa presupune sacrificiul vieţii: „Pentru a fi bun de-o ispravă atât de întunecată, trebuie să fi clădit mai multe altare decât Manole şi trebuie să fi fost cel puţin un an călău la curtea domnească" (I, 1). Bizuindu-se pe propriile socoteli, Meşterul pare a se afla în conflict deschis şi continuu cu toate puterile şi dimensiunile fiinţării care îi zădărnicesc propria înfăptuire. Mai mult chiar, nu înţelege natura principiului transcendent care ar impune necesitatea jertfei umane: „Jertfa aceasta de neînchipuit cine-o cere? Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge; din adâncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor" (I, 1). Voinţa individuală este singurul factor determinant care îl menţine într-o luptă resimţită ca împovărătoare. De remarcat că Meşterul nu se dovedeşte nici adeptul unui aparent bogumilism sugerat de o ipoteză a stareţului Bogumil, nici al unui animism htonic întruchipat de Găman şi nici al unei superstiţii străvechi de „însufleţire" a locului construcţiei, teoretizată şi exprimată de acelaşi Bogumil.

În acest context se face şi prima trimitere către postura christică, de care poate fi suspectat, până la un anumit punct, Meşterul: „Doamne, Doamne, de ce m-ai părăsit?" (I, 1). Replica

---

[1] Ion Bălu, *Opera lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Albatros, 1997, p. 201.

denotă singurătatea acută conştientizată de Manole („Din singurătate am purces să clădesc...”), faptul că se regăseşte doar el în iminenţa unei fapte pe care trebuie să şi-o asume fără apelul la un protectorat al unei divinităţi pe care însă nu o socoteşte inexistentă, ci doar inexplicabil absentă din această conjunctură. În debutul dramei Meşterul are nostalgia raportării la protectoratul şi consacrarea transcendenţei, tăcerea acesteia deznădăjduindu-l („De ce nu vrea fapta să mi-o binecuvânteze?”; „Şi fără nădejde suntem ţinuţi în tinda făptuirei” I, 1; „... unde-i Zidarul cel mare?”, I, 3). Apare însă şi conştientizarea liberului arbitru, deocamdată sub forma unei vagi suspiciuni, a unei prezumţii resimţite ca o culpă („Prin pământească alcătuire slăvindu-l, m-am depărtat oare prea mult de el?”, I, 2). Slăbiciunea omului deznădăjduit este şi ea prezentă („Stăm speriaţi ca nişte păsări mari speriate de tunet”, I, 1; „Totul e în zadar”; „Visul s-a tot depărtat spre veşnicul niciodat”, I, 2).

Deja ne sunt configurate datele prometeice (sau sisifice) ale Meşterului Manole. Este surprins zbătându-se între două zădărnicii, a incapacităţii de a-şi asuma, deocamdată, decizia, dar şi a conştientizării absenţei, prin tăcere, a transcendentului („Înăuntru, un gol de deschide – mâhnire fără întrebări. Deasupra, întuneric se-nchide – deznădejdea nesfârşitelor încercări”, I, 2). Îndeosebi cu referire la această scenă Gh. Ciompec vorbeşte despre „drama cunoaşterii” specifică piesei lui Blaga: „mintea iscoditoare, înfrântă în demersul ei raţional, e pusă în faţa unor obstacole de netrecut – nu înainte însă de a oferi spectacolul măreţ şi dramatic al omului însetat de adevăr”[1]. Ori filosoful oferă şi un cert răspuns unei asemenea tentative: „în domeniul cunoaşterii umane există anumite limite structurale, impuse spiritului nostru, înadins, pentru ca el să nu poată revela, în chip pozitiv şi absolut, nici un mister”[2].În acest context Manole exprimă şi conflictul aparent, de suprafaţă, al dramei:

---

[1] Gh. Ciompec, *Motivul creaţiei în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 122.

[2] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 371.

„Lăuntric, un demon strigă: «Clădeşte!». Pământul se-mpotriveşte, şi-mi strigă: «Jertfeşte!»” (I, 2). Replica sa poate intra în logica unei interpretări mai ample, prin vocea lui Titus Bărbulescu, exeget care identifică două teme corelative în întreaga dramaturgie a autorului: „Jertfa rituală, ce trebuie să asigure durata unei opere omeneşti, şi fapta, ce trebuie să apară ca un rod al efortului uman în lumea lucrurilor şi fiinţelor create. Pe de o parte, e vorba de moarte, pe de altă parte, de viaţa care rezultă din ea”[1]. Menţiunea care se impune este aceea că, până la finele dramei, nu pământul va fi cel care îi va impune lui Manole necesitatea jertfei, după cum crede iniţial Meşterul, ci tot demonul lăuntric, patima creaţiei, iar decizia va fi a sa, personală, astfel încât jertfa nu va fi ritualizată în sensul superstiţiei păgâne, ci al creatorului artist care sacrifică totul pentru opera sa, inclusiv şi mai ales frântura sa de omenesc, viaţa. Exegetul care a interpretat cel mai explicit – şi poate cel mai adecvat – esenţa estetică a dramei rămâne unul dintre primii autori ai unor studii ample cu referire la *Meşterul Manole*, Gh. Ciompec: „Ziditorul monumentului arhitectonic unic prin măreţie reprezintă specia la pragul superior al vocaţiei ei specifice (creaţia), la limita abia imaginabilă a jertfei de sine pentru a insera în universul lucrurilor imperisabile esenţa ireductibil umană (opera). / Peste propensiunea spre cunoaştere a meşterului Manole (reliefată puternic – şi dependent de rosturile zămislirii operei – în primele două scene), se profilează acaparant şi definitoriu vocaţia creatoare”[2].

Viaţa care ca principiu primordial şi ultim îi apare întruchipată în făptura soţiei sale, Mira („Tu început, tu sfârşit, tu totul”; „Mira, tu eşti lumina omului!”, I, 3; „Viaţă fără pereche...” I, 4; „Viaţă fără pereche eşti”, III, 3). Dar concomitent Meşterul exprimă şi confluenţa ontologică a celor două principii suverane, creaţia şi viaţa, îngemănarea, până la confuzie şi suprapunere identitară, dintre viaţa şi creaţia sa, între femeia şi biserica dragi lui: „Între voi două, nici o

---

[1] Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme şi tipare fundamentale.* Traducere din limba franceză de Mihai Popescu, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 1997, pp. 100.

[2] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 125.

deosebire nu fac; pentru mine sunteţi una" (I, 3). Meşterul înţelege, deocamdată teoretic şi fragmentar, de ce nu se poate împlini ca artist, de ce i se zădărniceşte înfăptuirea operei: „Între suferinţă şi aşteptare, se pare că din sufletul meu încă nu am dat, ca Abel, spicul cel mai scump şi cel mai curat. De aceea, darul nu găseşte drumul înălţimilor şi veşnic se întoarce iar în pământ" (I, 3). Pe parcursul evoluţiei conflictului dramatic, Manole va înţelege că nu transcendenţei va trebui să îi sacrifice sufletul, ci sie însuşi. Pentru a deveni creator artist, va trebui să renunţe la postura de om, anume să confere alte valenţe sufletului său. Iar sufletul său este Mira.

Manole va hotărî unilateral să promită domnitorului ridicarea grabnică a bisericii, în caz contrar angajându-se să plătească în sânge eşecul. Aceasta va determina un episod conflictual cu ceilalţi Zidari, care se revoltă judecând că Meşterul tocmai i-a condamnat la moarte. Scena este deosebit de semnificativă prin discursul lui Manole. Până în acel moment în raportarea Meşterului la transcendent alternaseră clipe de rebeliune (cum ar fi: „De şapte ani pierd credinţă..."; „Eu aici era să bat cu pumnii în porţile de sus"; „Voi îndârji înălţimile! Blestemat să fie, blestemat, blestemat!", I, 3), cu altele, mult mai numeroase, în care Manole se declara adeptul convins al predeterminării, al fatalităţii („Vodă e om ca noi, şi el o unealtă în mâna puterilor necunoscute", II, 1; „Dar întâmplările mai presus de vrerea noastră"; „... cleştele sorţii se strâng", II, 2; „... fără putinţa de a ne împotrivi, un destin se împlineşte în noi (...) drumul dinainte împlinit al sorţii", II, 3). Discursul prin care încearcă să îi atragă pe Zidari de parte făgăduinţei sale evidenţiază două concepţii semnificative. Pentru prima dată este exprimată patima creaţiei ca determinantă a construcţiei, nuanţându-se astfel profund logica predeterminării: „Şi-atunci, duhul care dinăuntru te împinge să clădeşti, s-a sălăşluit şi în voi (...). Mărturisire auziţi din parte-mi c-am început să clădesc fiindcă n-am putut altfel"(II, 3). „Fraza rezumă înţelesul cel mai profund al dramei creatorului şi ar putea fi selectată ca emblemă definitorie pentru Manole – în versiunea lui Blaga; pentru că ea îl singularizează nu numai în raport cu celelalte

personaje ale piesei, ci şi faţă de toate variantele creatorului oferite de ceilalţi scriitori moderni care au preluat balada. O necesitatea interioară inflexibilă – nu mai puţin implacabilă (sau obscură) ca *fatum*-ul din tragediile eline – devine mobilul intim al faptei creatoare"[1]. Aşadar deciziile care vor fi asumate de meşteri nu le sunt impuse din exterior, de un principiu străin firii lor, ci din interiorul fiinţei lor, le aparţin împreună cu obsesia construcţiei. În măsura în care au un destin predeterminat, acesta este acela de a fi creatori. Iar meşterii, dar îndeosebi Manole, vor înţelege treptat să îşi asume conştient şi voluntar acest destin, şi nu ca pe un dat inerent şi ineluctabil. Deocamdată însă Manole doar intuieşte natura personală şi individuală a patimii creaţiei. Confuz, o raportează tot la transcendenţă ca finalitate şi ca modalitate de înfăptuire („Moartea nu ne cheamă până ce n-om fi clădit lăcaşul, din care nu mărirea noastră va vorbi, ci numai a Celui-de-Sus. (...) suntem oare noi chemaţi să judecăm ceea ce mai presus de vrerea noastră prin noi se face?"; „Mai presus de înţelegerea noastră e soarta acestui lăcaş rătăcitor", II, 3). Apoi lunga tiradă a lui Manole evidenţiază şi tehnica retorică a dramaturgului, dar exprimă şi o concepţie despre creaţie: „Biserica lui Manole este o construcţie simbolică, o întrupare a stihiilor, şi deci o imagine a lumii în esenţa ei, spiritul creator al artistului este nu doar un atribut, ci şi un stăpân căruia i se supune până la jertfirea de sine"[2]. Relativ în aceeaşi termeni, dar ceva mai aplicaţi discursului filosofic al autorului, se pronunţă şi Ionel Popa când se referă la semnificaţia bisericii: „Biserica este o metaforă-mit de o puternică expresivitate de «maximum analogic» (Blaga) sub care este văzută existenţa omului deplin (omului creator). Biserica lui Manole-Blaga nu întâmplător are proporţiile umanului. Ea simbolizează acel spaţiu-prag al saltului ontologic de la natură la cultură. Făcută «din pământ şi apă, din lumină şi vânt», Biserica lui

---

[1] *Ibidem*, p. 126.

[2] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XL.

Manole nu e lăcaş de închinăciune şi rugăciune lui Dumnezeu creştin. Creaţie culturală a spiritului uman, Biserica este în contextul blagian manifestarea sofianicului”[1].

Adresându-se meşterilor, Manole pare a reitera natura sau postura Mântuitorului (sau cel puţin a unui profet) vorbindu-le discipolilor („Când v-am chemat, nu v-am legat. Numai în altă slobozenie aţi intrat. Ţie ţi-am făcut semn înalt, şi ai venit. Pe tine te-am strigat cu nume nou, şi m-ai urmat. Pe urmă, sub candelă aprinsă v-am arătat chipul bisericei, şi voi aţi zis: «Meştere, venim». De noul rost, cu nici un cuvânt nu v-am ţintuit. Ce dezlegare îmi cereţi?”, II, 3). Mesianismul discursului Meşterului şi fascinaţia pe care acesta o exercită asupra semenilor sunt însă aici acelea ale omului de geniu. Pentru a constata în ce măsură Manole se încadrează într-adevăr în datele geniului, vom lua în considerare câteva din trăsăturile acestuia. Geniul rămâne artist chiar şi în momentele mai îndepărtate de exerciţiul propriu-zis al artei sale şi îşi hrăneşte în chip mai amplu lucrarea din materia întregii sale vieţi sufleteşti. Pornind din întregimea omului, opera geniului angajează şi totalitatea umanităţii celui care îi receptează opera, privitor care se lasă cucerit de creaţia geniului. Primind o experienţă vastă şi bogată, operele geniului trezesc un ecou întins şi influenţa lor stăpâneşte complet. Structura artistică a geniului are tendinţa de a-şi anexa întreg domeniul conştiinţei, dar este mai apropiat de inconştientul său în momentul execuţiei. Viaţa lui are un caracter permanent creator. Orientarea sa artistică este statornică, dar facilitatea execuţiei este adeseori redusă, asemănătoare cu spasmele unei naşteri, iar rezultatul poate să îl uimească pe însuşi creatorul. Paradoxal, din operele geniului ne vorbeşte mai mult *omul* decât *artistul*. Receptorul îşi formează impresia asupra genialităţii pe baza a numeroşi factori extraestetici, cum ar fi credinţa că geniul realizează evaluaţii noi, etice şi religioase, ale lumii şi ale vieţii. Geniile se regăsesc în postura de

---

[1] Ionel Popa, *Meşterul Manole – glose şi comentarii*, în vol. *Glose blagiene*, Târgu Mureş, Editura Ardealul, 2003, p. 67.

conducători spirituali ai umanității. S-a manifestat credința că geniul nu este decât însuşirea care repetă în om pe Creatorul lumii[1].

Multe din caracteristicile amintite se regăsesc în cazul Meşterului Manole, îndeosebi înfăptuirea operei prin angajarea întregii sale existențe, precum şi primatul artistului asupra omului, până la finele dramei şi doar cu excepția acelui moment, problematizarea conştientă a operei, dar înfăptuirea ei într-un moment de transă irațională. Receptarea operei de asemenea probează statutul său de geniu, aderând la valoarea sa estetică umanitatea în cvasitotalitatea sa, prin personaje precum Mulțimea, Zidarii, Grupul de femei, Vodă etc., iar cele care o recuză, precum Boierii şi Călugării, o fac prin deturnarea valorii ei estetice către alte judecăți de valoare, prin incapacitatea de a o percepe ca operă de artă. Cei care aderă la acceptarea valorii estetice a operei sale remarcă zbuciumul *omului*, după cum o probează o replică a lui Vodă („Straşnic om Manole ăsta! Sufletul nu şi-a cruțat, dar uite ispravă, frate, pentru sute de ani!", IV, 2). În fine, devine evident că Manole întocmeşte noi evaluații, etice şi religioase chiar, dar mai ales artistice, prin jertfa acceptată ca necesară creației. Şi, nu în ultimul rând au existat voci care au interpretat statutul Meşterului ca reiterându-l pe acela al Creatorului, la scară umană: „Căci meşterul zidar, răspunzând prin patima zămislirii la chemarea glasului ce geme în trupul operei sale, se substituie divinității prin actul creației, pentru el nemaiexistând astfel nici un «alt» mântuitor decât el însuşi..."[2]. Un argument în sprijinul unei asemenea interpretări oricum exagerate a naturii relației dintre om şi divinitate în opera dramaturgului îl poate oferi şi un aforism al autorului din *Pietre pentru templul meu*: „Cuvintele biblice, că Dumnezeu a făcut pe om după chipul şi asemănarea sa, nu înseamnă că Dumnezeu e un om în

---

[1] Cf. Tudor Vianu, *Estetica*. Studiu de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 246-252.

[2] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 121.

cer, ci înseamnă că omul e un Dumnezeu pe pământ”[1]. Se impune însă o corectură: Meşterul Manole nu este, finalmente, supraomul lui Nietzsche, care îşi revela o transcendenţă goală. Meşterul însuşi îşi va lămuri raportarea la divinitate prin creaţie: „... vreau în socoteala mea să se pună sugrumarea vieţii, dar lăcaşul nu. Acesta, Dumnezeu singur şi l-a ridicat, printr-o minune, pe care doar El o înţelege. Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scândură în schelele pe care le dărâmi când clădirea e gata, şi folosul vremelnic nu le mai cere. Aşa suntem toţi, unelte şi scânduri în schele; unii-şi dau seama mai curând, alţii mai târziu” (IV, 2). Prin urmare, la finele dramei, Meşterul pare a reintra în logica predeterminării, a fatalismului, atunci când se referă la principiul transcendent care cere şi asigură înfăptuirea creaţiei. Specific liberului arbitru Manole înţelege a-i fi doar decizia asumată de a jertfi viaţa, tot ceea ce îi este funciar omului, renunţarea la sine întru creaţie.

Disocierea semnificativă a asumării jertfei, dar nu şi a faptei, intervine într-un moment de rătăcire, când artistul creator se constată nimicit de propria creaţie, în acest context omul fiind singurul care vorbeşte în Meşterul Manole. Până la momentul post-înfăptuire, atitudinea sa fusese alta. În scena primei confruntări cu Zidarii, Meşterul exprimă conştientizarea necesităţii asumării voluntare a ambelor dimensiuni ale creaţiei, deopotrivă jertfă şi faptă („Dar făcut-am oare în afară de muncă o jertfă – o singură jertfă smulsă din viaţa noastră – pentru zid?”; „Biserica voi ridica-o singur! Biserica, din care cerul se va apăra de pământ ca dintr-o cetate, voi ridica-o singur, în amară singurătate!”, II, 3). Manole are viziunea înfăptuirii creaţiei într-un moment de extază personală, cu acest prilej lămurindu-se şi accepţiunea creatorului blagian cu privire la dimensiunile fiinţării care asigură şi determină fapta: onticul în dualitatea şi totalitatea sa, inclusiv ontologia personală, individuală („Din partea noastră aştept o jertfă, şi-apoi de sus, de jos, din

---

[1] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 27.

pretutindeni minunea”, II, 3). La Blaga nu există o disociere tranşantă, înţeleasă ca excludere reciprocă, între transcendent şi imanent. Relaţia dintre cele două dimensiuni este una a spaţiilor intercomunicante, confine şi congenere. Creatorul uman de geniu înfăptuieşte el însuşi, voluntar şi asumat, dar prin raportare metafizică, adeseori inconştientă, la o matrice stilistică preexistentă, imuabilă şi transcendentă („Singur nu ştiu isonul să ţin poruncii de dincolo, ce prin mine vi se vesteşte”; „Să ne pătrundem de gândul că prin iţele vrerilor noastre, o altă vrere, cu mult mai mare, se ţese, singură, trudnică, puternică şi neînţeleasă”, II, 3).

În iminenţa apariţiei celei care va fi jertfită Meşterul continuă să îşi raporteze creaţia la principiul transuman („Iar jurământul acesta n-a fost făcut pentru noi, ci pentru El”), cu o precizare antagonică, mai mult sau mai puţin incidentală: „Înfăptuirea ar fi un câştig prin ea însăşi” (III, 2). În contextul apariţiei Mirei, Manole trăieşte situaţia-limită, de maximă încordare sufletească şi spirituală. Dacă anterior înţelesese şi acceptase teoretic necesitatea jertfei, acum trebuie să o şi probeze faptic. Se impune observaţia că însăşi apariţia Mirei la locul construcţiei nu este o întâmplare, deşi astfel este socotită de către Zidari, ca o alegere independentă de voinţa lor, alegere a sorţii, a transcendentului. Această lege înţeleasă de meşteri, inclusiv de Manole, ca fapt împlinit de fatalitate, se înscrie însă perfect în logica elementară a simbolurilor: soţia Meşterului cel mare trebuia să apară prima întru a fi sacrificată, căci o operă mare cere o jertfă mare, iar soţia celui capabil de jertfa cea mai mare trebuia să pună la încercare tăria lui de a jertfi: „Cu alte cuvinte, jertfa creaţiei nu este întâmplătoare, cu toate că în aşteptarea meşterilor zidari numai întâmplarea trebuie să hotărască cine urma să se sacrifice. Fatalitatea care impune jertfa, acţionând pentru căderea tragică a celui care trebuie să jertfească, nu exclude întâmplătorul, pentru a se face posibilă alegerea, dovedirea conştiinţei tragice a celui pentru care întâmplătorul se confundă cu necesitatea, după o alegere care, liberă fiind, nu se mai poate dezlega, el ştiind mai bine decât toţi că

fără suferinţă nu este viaţă"[1]. Cu alte cuvinte, Meşterul a ales, inconştient şi involuntar, să îşi sacrifice soţia din chiar momentul în care a impus tuturor zidarilor, inclusiv lui, jurământul sacrificiului. Alegerea sa, iniţial pur teoretică, abstractă, la nivelul ideatic, se va configura, inerent, şi la nivel pragmatic, faptic.

Confruntat cu latura empirică a naturii creaţiei, Manole admite că a acceptat jertfa determinat fiind de o ipostază specifică individului: „A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost"; îşi asumă şi raportarea prealabilă la transcendent ca o tentativă duplicitară de a-şi disculpa şi consacra decizia („Privirile lui crezutu-le-am scut!", III, 3). Omul a decis şi a înfăptuit unilateral, prin propria voinţă, conştiinţă şi putinţă, stăpânit de patima creaţiei şi nu de capricii ale fatalităţii transumane.

În penultimul act Manole se află deopotrivă în iminenţa desăvârşirii ca artist şi a nimicirii ca om („Sunt plin de răscoală, de somn şi de moarte", IV, 4). Meşterul înţelege că a jertfit viaţa şi a înfăptuit opera prin libera sa opţiune, raportarea la necesitatea transumană fiind doar o disculpare imaginară („Ca oricare dintre meşteri, voit-am să-i clădesc un lăcaş Lui! Dar mie mi-a cerut tot. Am crezut că în clipa cea mai înaltă a încercării va opri cu un semn lucrarea. Dar nu, mie mi-a cerut totul. Din bucuria vieţii am închipuit lăcaşul. Cel ce se ridică e din suferinţa morţii", IV, 4). Împlinit ca artist, Manole se regăseşte neantizat ca om („Uită-te la mine: mai sunt eu cel ce am fost? Manole nu mai este. Priveşte mâinile astea sângerate din senin; sunt ale mele? Manole a plecat. Manole nu mai este", IV, 4). „Jertfa creaţiei implică – prin urmare – nu numai acţiuni tranzitive (a sacrifica ceva), ci şi (obligatoriu) acţiuni reflexive (jertfa de sine)"[2]. Iar creaţia îşi poartă datele funciare: „Lăcaşul creşte nebun. Va fi un cântec de iubire împletit cu un cântec de moarte" (IV, 4). Treptat devine evident că pentru Manole opera trece pe un plan secund, derizoriu, omul raportându-se tot mai acut la ceea ce nu mai

---

[1] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 108.

[2] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 132.

deţine, viaţa. Opera înfăptuită este înţeleasă ca realizare artistică, împlinită estetic, şi nu ca lăcaş de divinaţie, cu funcţionalitate religioasă. Este o creaţie a omului artist („Lumea urnită spre noi de mirarea jertfei să plece copleşită de-nfăptuire. Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puţin frumoasă; dacă nu e frumoasă, să fie cel puţin înspăimântătoare! Dacă lăcaş de slavă nu va fi, să rămână cel puţin semn de ameninţare ridicat de oameni împotriva puterilor!", IV, 4).

Creatorul încearcă să îşi distrugă opera, gest care va fi preluat şi împlinit în *Moartea unui artist* a lui Horia Lovinescu. În drama lui Blaga tentativa are semnificaţii variate: raportată la creaţie rituală, se poate interpreta, în logica antropologiei, ca frică a creatorului uman de moarte, orice construcţie rituală desăvârşită impunând, prin sacrificiul vieţii, nu doar însufleţirea construcţiei, ci şi inerenţa ciclică a morţii. Manole însuşi este conştient că lăcaşul este şi „cântec de moarte", nu doar de iubire. Prin urmare, nedesăvârşirea construcţiei ar asigura, la nivelul imaginarului antropologic, recuzarea morţii. În drama lui Blaga gestul Meşterului nu este însă nimic altceva decât tentativa omului de a-l înlătura, in extremis, pe creatorul artist, de a alege viaţa şi nu opera artistică, iubirea şi nu patima creatoare, de a spune „nu" jertfei şi faptei. Desigur, prea târziu. Omul încearcă să îl renege pe artistul din sine când acesta deja triumfase („Povestea noastră să se cufunde-n pământ, că a fost cea mai grea, cea mai tristă, mai fără de noimă, tulburătoare din toate poveştile purtate vreodată de vânt", IV, 4).

Ultimul act al piesei ne relevă deosebirea flagrantă dintre legendă şi dramă: „nici urmă, aici, de sentimentul de triumf al artistului, numai tristeţea omului pustiit de propria creaţie"[1]. O consecvenţă a operei autorului este aceea de a afla, mai mereu, texte filosofice sau eseistice în care se exprimă propriile opinii cu referire la subiectele dezvoltate estetic în dramaturgie. Dacă, după cum am relevat în caracterizarea lui Bogumil, jertfa poate fi interpretată prin

---

[1] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XL.

prisma *perspectivei sofianice* teoretizate în *Spaţiu mioritic*, postura creatorului Manole după „împlinirea” ca artist îşi află un corespondent explicit în *Geneza metaforei şi sensul culturii*: „Crearea culturii cere câteodată negrăite jertfe: ea ucide şi devastează. Creaţia îşi are pârjolul ei. Meşterul Manole şi-a zidit soţia sub pietre şi var, pentru ca să înalţe biserica. Surprindem gâlgâind în această legendă ecoul crud al conştiinţei sau al presimţirii că o creaţie trece peste vieţi şi devastează adesea chiar pe creator. «A crea» nu înseamnă pentru creator dobândirea unui echilibru, după cum o prea naivă şi plată interpretare ar vrea să ne facă să credem. Se creează cu adevărat cel mai adesea numai la înalte tensiuni, cărora organele de execuţie nu le rezistă întotdeauna. Creaţia sfarmă adeseori pe creator”[1]. Manole se regăseşte preocupat până la obsesie nu de opera înfăptuită, ci de viaţa jertfită, pe care o aude, dureros, chemându-l din zid („E cântecul obârşiilor şi al sfârşiturilor în neschimbarea aceluiaşi cerc”, V, 2). Patima creatoare, care a asigurat fapta doar prin intermediul jertfei, este neînţeleasă şi respinsă de Manole ca pedeapsă, blestem care nimiceşte omul. În poate cea mai dramatică replică Meşterul încearcă în zadar să afle înţelesul faptelor sale prin apelul la transcendenţă: „Doamne, pentru ce vină neştiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumuseţe?” (V, 3). Întrebarea este retorică, omul nu poate afla răspuns pentru că divinitatea nu îi poate răspunde unei enigme ale cărei determinante se află în interiorul omului. Dealtfel transcendenţa mută este caracteristica definitorie a operei literare a autorului, demiurgul blagian fiind un *deus absconditus*, dar nu absent[2]. Relaţia dintre creatorul Manole şi principiul transcendent, inefabil şi mereu tăcut, din contextul înfăptuirii bisericii poate fi considerată o expresie artistică a cenzurii transcendente. Dar „vina neştiută” intuită de Manole în piesă este descifrată în sensul dimensionării tragice a dramei lui Blaga, mai întâi de către Eugen

---

[1] Lucian Blaga, *Semnificaţia metafizică a culturii*, în vol. *Trilogia culturii III. Geneza metaforei şi sensul culturii*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 170-171.

[2] V. Fanache, *Dialogul „revelaţiilor fără cuvinte”*, în vol. *Chipuri tăcute ale veşniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 62.

Todoran, care vorbeşte despre o „vină a destinului creator”[1], ulterior de către Gh. Ciompec, exeget care deplasează accentul către „necesitatea interioară”: „Eroul ispăşeşte o vină tragică (...): necesitatea interioară a devenit unic şi tragic imperativ, izvorul grandorii şi al căderii personajului. Mitul estetic, înţeles ca jertfă de sine a creatorului, este desăvârşit la Blaga, întrucât nici o împrejurare exterioară nu concurează planul interior al conflictului, nici o aspiraţie străină actului creator nu tulbură obsesia unică a meşterului; evenimentele sunt semne ale destinului («cu solie domnească, cleştele sorţii ne strâng») şi mai ales sunt determinate de patima irepresibilă a creaţiei”[2].

La finalul dramei Manole renegă credinţa în transcendenţa mută şi incomprehensibilă, singurul său reper, şi acesta absent acum, fiind viaţa („La porţi închise sângerez lângă singurul tot ce mi-a fost în viaţă frumos”; „Fără de voie, pumnul se strânge împotriva credinţei astăzi şi întotdeauna”, V, 3). Şi, paradoxal, pleacă să întâlnească, în moarte, viaţa: „Lacrimă mă simt, întârziată, şi caut odihnă de piatră” (V, 3). Sinuciderea are semnificaţie multiplă: „ea înseamnă, pe de o parte, înlăturarea creatorului de către operă (...); pe de altă parte, ea este pedeapsa pe care Meşterul şi-o dă singur pentru vina, supremă, de a fi jertfit viaţa (...); Manole merge s-o întâlnească – în moarte – pe Mira, închizând cercul existenţei şi al iubirii lor”[3]. Conform lui Eugen Todoran sinuciderea Meşterului era necesară şi inerentă dintr-o altă perspectivă, aceea a desăvârşirii creaţiei, logica exegetului apropiindu-se în acest sens de cea antropologică a lui Mircea Eliade: „Blaga sporeşte intensitatea dramatică a finalului, sacrificiul fiind acceptat de meşter, care să facă din actul creator al omului repetarea unui «act primordial», divin.

---

[1] Eugen Todoran, *Meşterul Manole, mit românesc în teatrul lui L. Blaga*, în vol. *Folclor literar* II, Timişoara, 1968, p. 28.

[2] Gh. Ciompec, *op. cit.*, pp. 126-127.

[3] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XLIV.

«Cheia» vorbelor lui pe care ceilalţi zidari nu o înţelegeau când le spunea că mai are de săvârşit o faptă, este ideea că el însuşi trebuie să se jertfească pentru a-şi desăvârşi creaţia, asigurând durabilitatea zidurilor ridicate pe trupul soţiei lui”[1].

Eterna ezitare şi inconsecvenţă în a recepta creaţia Meşterului Manole fie ca predeterminată fatalist de transcendenţă, fie ca aleasă, asumată şi performată de om prin liberul arbitru şi astfel specifică individului îşi are originea în interpretarea naturii patimii creatoare. Patima creatoare, indubitabil resort intim al asumării jertfei pentru înfăptuirea creaţiei, pare a dobândi o natură duală în accepţiunea Meşterului: şi-o asumă ca a sa, dar o şi înţelege ca fiind coborâtă din neant în sinele individului. Ionel Popa, spre exemplu, înclină cert balanţa înspre considerarea patimii creatoare ca trăire care transcende ontologia individuală către onticul universal, sau mai precis ca ipostaziere a onticului în ontologic: „Patima creaţiei, acea nemaipomenită sete de a plăsmui a lui Manole este o stihie de esenţă ontică. Stihialul are – zice Blaga – «măreţie elementar universală, dincolo de viaţă şi moarte»”[2]. Lucian Blaga poate oferi el însuşi un răspuns dilemei prin teoretizarea acestui aspect controversabil în ceea ce el numeşte *demonicul*: „Demonicul e creatorul. Şi totuşi în anume privinţă deosebit de Dumnezeu”[3].

Valoarea demoniei în interpretarea dramaturgiei lui Blaga a fost intuită de Alexandru Paleologu: „«Demonicul» e cheia întregii viziuni şi creaţii a lui Blaga şi joacă în teatrul lui un rol covârşitor. (...) Orice regizor sau actor care intenţionează să monteze sau să joace o piesă de Blaga ar trebui să înceapă prin a citi şi medita placheta *Daimonion*, în care, dincolo de interpretarea şi comentarea concepţiei

---

[1] Eugen Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga,* în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, p. 222.

[2] Ionel Popa, *op. cit.*, p. 54.

[3] Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 228.

goetheene asupra «demonicului», se încheagă o viziune personală a lui Blaga"[1]. Ideea a fost aplicată cu succes dramei în discuţie mai întâi de către Gh. Ciompec: „damnaţiunea lui Manole nu este cunoaşterea (precum la Faust), ci plăsmuirea, blestemul de a construi, obsesia operei (...) însăşi drama cunoaşterii derivă din tragedia vocaţiei creatoare. Manole e mânat spre faptă de o forţă lăuntrică tiranică, de o putere demonică (...) Personajul lui Blaga este o personalitate demonică – în sensul dat de Goethe cuvântului"[2]. Aplicat dramei şi personajului în discuţie ideea este acceptată şi de criticul literar V. Fanache: „Piesa lui Blaga înfăţişează astfel o nebănuită demonie bipolară, aparţinătoare, pe de o parte, zonelor inconştientului, pe de alta, «puterilor» indicibile, sinteza acestei opoziţii proiectându-se în condiţia de nenoroc a Meşterului, în starea lui de damnaţie care nu-i permite să se definească pe sine şi nici să definească non-eul. (…) Dar la fel de suspendată într-un gol tragic rămâne şi predestinarea creatoare, care stăpâneşte omul ca o «boală» sau ca o «patimă», venind de undeva din necunoscut"[3]. Însă exegetul care a acordat cel mai mare credit daimoniei în interpretarea dramaturgiei lui Blaga este, probabil, Dan C. Mihăilescu: „«Dracii lui Hristos» – iată plastic formulată esenţa ambivalenţei daimonice a meşterului, expresie echivalentă apetenţei lui Blaga pentru sugestiile armonizatoare ale bogumilismului şi sofianismului. O energie constructivă supusă unei energii supreme (al cărei reflex este), care îi cere o acţiune distructivă-de-sine – pentru edificarea unui lăcaş de pomenire. Un act păgân la temelia spiritualităţii creştine"[4]. Pentru o edificare prealabilă cu privire la semnificaţia conceptului rămâne indispensabilă o observaţie a criticului Ionel Popa: „DEMON este

---

[1] Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, pp. 73-94.

[2] Gh. Ciompec, op. cit., p. 125.

[3] V. Fanache, *Lucian Blaga. Dramaturgul*, în vol. *Lecturi sub vremuri*, Cluj-Napoca, Editura Motiv, 2000, p. 132.

[4] Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 81.

cuvântul folosit probabil cel mai confuz. În limbajul blagian al filosofiei culturii cuvântul respectiv e o formă «prescurtată» şi «românizată» al grecescului daimon-daimonion (preluat din franceză) care în epoca veche avea înţelesul de entitate supranaturală, undeva între om şi zeu. Cu Socrate şi Platon apar primele încercări de a-i da un înţeles filosofic. Un pas înainte îl face Goethe. Pe această linie merge şi Blaga. «Daimonul» blagian nu are nimic de-a face cu demonicul creştin sinonim cu Satana. E preferabil ca în cazul lui Blaga să folosim numai termenul de daimon, care ţine de gândirea mitică a poetului, pe când demonic ţine de teologie. Pentru o informare detaliată recomandăm eseul lui Blaga *Daimonion*, 1926. Se mai poate consulta şi corespondenţa cu Cornelia Brediceanu”[1].

În volumul de eseuri *Daimonion* Blaga teoretizează prin ceea ce numeşte *daimonionul* exemplificarea artistică din 1927, *Meşterul Manole*: „Daimonionul, acea putere magică şi sacră care străbate cu linii de forţă vrăjitorească spaţiul înconjurător”[2] îşi va afla ipostaziere umană în Meşterul Manole, care va făuri o imagine: spirituală, a transcendenţei în datele imanenţei, prin posedare fatalistă a creatorului uman; ori estetică, a operei de artă, specifică exclusiv omului artist. Referindu-se la Goethe, Blaga observă că acesta „atribuie daimonionului şi oarecare transcendenţă, aceasta îndeosebi fiindcă oamenii, pătrunşi de demonie, se comportă realmente ca nişte posedaţi de o putere ce-i depăşeşte”[3]. În aceste condiţii demonicul presupune anumite valenţe ale fatalităţii: „în unii oameni demonul devine o fatalitate”, aceşti supravieţuitori mistuindu-se intens, întrucât sunt caracterizaţi de „trăiri în ritm grăbit de tragică baladă, vieţi scurte repede mistuite de demonicul sălăşluit în ei ca o fatalitate de neînlăturat”[4]. „Că patima aceasta coborâtă de aiurea în om e foc ce

---

[1] Ionel Popa, *op. cit.*, pp. 71-72.

[2] Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 229.

[3] *Ibidem*, p. 232.

[4] *Ibidem*, p. 232-233.

mistuie preajmă şi purtător” se lamenta Manole în neputinţa de a ieşi din datele fatalităţii, din „acest ţarc al lumii fără scăpare”. Blaga exprimă predeterminarea condiţiei creatorului uman: „acest complex de fenomene: instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiţie divinatorie, ritm vehement de viaţă – ni se pare circumscris prin cuvântul «demonic» cu un nume pe care în zadar îl caută în altă parte mai sugestiv – iar imposibilitatea organică de a trăi altfel decât trăieşte e mai expresiv cuprinsă în cuvântul fatalitate decât în acela de determinism fiziologic de pildă”[1]. Patima creatoare a Meşterului Manole este o imposibilitate organică de a trăi altfel. Fatalitatea demonică o intuia Manole încă din prima replică a piesei, când cerea „altfel” de sfaturi decât cele mai „presus de fire”. Nu a putut primi nici un răspuns întrucât unica determinantă era tocmai aceea mai presus de fire: fatalitatea demonică.

Întrucât Blaga îşi construieşte amplul eseu prin raportare la teoria goetheană a demoniei redăm un fragment relevant al concepţiei tânărului Goethe asupra fenomenului în discuţie, fragment preluat din Cartea XX din *Poezie şi adevăr*: „În natura vie şi în cea lipsită de viaţă, însufleţită şi neînsufleţită, ceva care nu se manifestă decât prin contradicţii şi, de aceea, nu poate fi cuprins în nici un concept şi cu atât mai puţin într-un cuvânt. Acest ceva nu era divin, căci părea lipsit de raţiune; nu era uman, căci n-avea inteligenţă; nu era drăcesc, căci era binefăcător; nu era îngeresc, căci părea adeseori că arată plăcerea răutăcioasă de a produce rău. Semăna cu hazardul căci nu manifesta vreo consecinţă; amintea providenţa, căci scotea în relief legături de fapte. Tot ce se mărgineşte părea că poate fi pătruns de acest ceva; dădea impresia că poate să se joace în voie cu mediul necesar existenţei noastre: concentra timpul şi extindea spaţiul. Părea că se complace numai în imposibil şi îndepărtează cu dispreţ de la sine tot ceea ce era posibil. Am dat

---

[1] *Ibidem*, p. 232-233.

acestei fiinţe care apărea printre toate celelalte, pentru a le despărţi sau a le uni, numele de fiinţă demonică"[1].

Pentru Blaga demonicul „ca element trans-uman, ca element cosmic" ne va trimite înspre valenţele magice ale acestuia: „înseamnă originar, o putere de înrâurire magică, căreia nimic nu i se poate opune. Demonicul e oarecum entitatea absolută, impersonală a vrăjii magice"[2]. Ne amintim că Manole s-a autosugestionat explicit că nu profesează „nici magie albă, nici magie neagră". Momentul de extază în care o zideşte pe Mira rămâne însă un episod de trăire la graniţele firescului şi ale umanului, uşor de interpretat ca manifestare a demoniei creative în omul de geniu: „Când se manifestă în geniu demonul pare a fi aceeaşi putere, dar oarecum sublimată pe planul creaţiunii sau al productivităţii.(...) în fenomenul geniului puterea magică a demonicului se sublimează, ea îndură o abatere din drum, o schimbare de direcţie, subtilizându-se în creaţii, păstrându-şi însă întotdeauna ceva din magia fantastică primordială. (...) demonicul creativ, fiind singurul producător – în planul spiritualităţii, dar în esenţial şi principala formă a demonicului, ba am putea zice – singura formă care înghite simpla magie a demoniei celeilalte [magică, n. a.]"[3]. Finalitatea demoniei magice primordiale constă în sublimarea acesteia în demonie creativă, care nu presupune însă datele maleficului transuman, ci dimpotrivă: „cum devine demonicul magic – demonic creator? – am răspunde: prin geniu, adică prin mijlocirea unei anumite anatomii spirituale, care transformă puterea demonică de natură magică, de obicei primejdioasă, în creaţie pozitivă binefăcătoare"[4]. Am relevat deja natura creatorului de geniu în ceea ce îl priveşte pe Meşterul Manole. Asupra disocierii celor două forme ale demonicului s-a pronunţat Ion Sân-Giorgiu: „Blaga

---

[1] Goethe, *Poezie şi adevăr*. Traducere de Tudor Vianu, Bucureşti, Editura Minerva, 1967, p. 384.

[2] Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 270-271.

[3] *Ibidem*, p. 271.

[4] *Ibidem*, p. 272.

are dreptate când disociază când diferenţiază un demonism primar «magic» şi un demonism derivat, «creator». El omite să adâncească însă fenomenul acestei demonii evolutive care la Goethe înglobează în demonicul propriu-zis toate acele forţe nevăzute ce domnesc ca un destin în om, pentru ca din acestea să se dezvolte printr-o serie de purificări lăuntrice personalitatea creatoare, care nu e decât demonicul înnobilat prin lupte şi veşnicit prin fapte”[1]. Este exact o involuntară definiţie şi interpretare a naturii şi posturii Meşterului Manole. În logica extrapolată a lui Ion Sân-Giorgiu, Meşterul este o personalitate creatoare demonică şi deci predestinată.

Interesant însă că eseul lui Blaga poate oferi răspunsul şi în ceea ce priveşte întreaga dilemă a moralităţii jertfei întru creaţie. Eseistul disociază şi distinge semnificaţia demonicului pe două planuri: „pe planul etic: faptele izvorâte din demonic stau întrucâtva în afara de legile moralei”; „pe planul estetic: demonul rezumă mitic iraţionalul artei”[2]. Iar iraţionalul artei transcende legile moralităţii: „există deci o deformare pozitivă care poate să dobândească întruchipare artistică”[3]. Regăsim întocmai postura jertfei şi a faptei Meşterului Manole: jertfa este „deformată pozitiv” pentru a se realiza fapta, „întruchiparea artistică”. Totul este interpretarea acestora la nivel pur estetic.

Ca o justificare a eternei prăbuşiri a construcţiei, dar şi a tentativei lui Manole, de a distruge şi crea deopotrivă, în momentul zidirii Mirei şi apoi, când vrea să dărâme construcţia de-abia înălţată, putem recurge la interpretarea conferită de Tillich demonicului: „După concepţia lui Tillich Demonicul e «dialectic», adică alcătuit din tendinţe contrarii: din una creatoare şi alta distrugătoare. Demonicul e unitatea puterii creatoare de formă şi distrugătoare de formă. Demonicul se deosebeşte de Satana tocmai prin elementul său

---

[1] Ion Sân-Giorgiu, *Personalitatea lui Goethe*, în „Revista Germaniştilor Români”, Anul I, nr. 1, 22 martie 1932. p. 59.

[2] Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 277.

[3] *Ibidem*, p. 280.

pozitiv. Satanicul e numai distrugător, negativ (...). Demonicul e la Tillich putere creatoare şi distrugătoare în acelaşi timp”[1]. Demonicul ca dialectică a contrariilor poate argumenta nu doar natura şi determinanta creaţiei Meşterului Manole, ci întreaga paradigmă conceptuală şi estetică blagiană, acea *coincidentia oppositorum* întru unitate absolută. De remarcat intuiția criticii literare de a afla un corespondent al demonicului în dimensiunea principiului transcendent care guvernează dramaturgia lui Blaga: „Fondul cosmic are o configuraţie mai complicată decât credea autorul lui *Zamolxe*, Orbul nu e numai puterea creatoare a naturii, ci şi cea distructivă. Aceste două fețe ale ei au fost ipostaziate mitic şi numite deosebit, dar aparţin aceleiaşi entităţi”[2]. Eseistul conchide: „găsim în noțiunea demonicului o îmbinare de plus şi minus, de afirmare şi negare, de pozitiv şi negativ; (...) demonicul e dincolo de orice măsură, dincolo de raţional, adică un ce – disproporţionat, iraţional şi într-un anume sens insondabil”[3].

Dacă atribuim Meşterului Manole caracteristicile insondabile ale unui creator demonic, opera sa artistică se va justifica dincolo de moralitatea şi transcendenţa creştină, într-o dimensiune a valorii esteticii pure: „Orice creaţie autentică, insondabilă prin mijloace raţionale, care veacuri de-a rândul nu încetează să fascineze închipuirea muritorilor duce spre demonic. Iar creaţiile acestea pot să fie poeme, simfonii, catedrale, tablouri, mituri, teorii, ipoteze, idei, construcţii, fapte. Demonice pot să fie toate acestea atunci când ele sunt în stare să încânte magic generaţii de oameni şi când ele opun o rezistenţă oricărei încercări de a le înţelege exhaustiv prin simple mijloace intelectuale”[4]. Să ne reamintim: creaţia lui Manole, o

---

[1] *Ibidem*, p. 280-281.
[2] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XXXVII.
[3] Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 285.
[4] *Ibidem*, p. 268.

biserică, este o „minune”, care „cântă peste toată ţara”. Ea a generat un poem, legenda populară, un mit, al construcţiei, idei, teorii şi ipoteze referitoare la statutul şi natura omului de geniu şi a creaţiei artistice care necesită jertfirea omenescului întru absolutul estetic. Întreaga paradigmă a *Meşterului Manole* duce către demonicul creativ, în interpretarea oferită de eseistica autorului. Iar pentru Blaga, pe urmele lui Goethe şi Tillich, demonicul este deosebit de Satana sau de Dumnezeu, este o forţă ontică absolută care se manifestă în ontologia omului de geniu ca patimă creatoare, cu următoarele caracteristici: instinct creator, putere fascinantă de înrâurire, intuiţie divinatorie, ritm vehement de viaţă. „... sunt puterile! Ele dispreţuiesc întinderea locului şi ies când vrei de sub legile vremii. Le crezi aici, şi ele din întâia beznă răspund. Le crezi acolo, şi ele dănţuiesc cu înfricoşare în noi” (I, 1).

Bogumil vs. bogomilism

Pentru a lămuri în ce măsură se face trimitere prin acest personaj la credinţa medievală a bogomilismului vom lua în considerare aprecierile lui Ioan Petru Culianu[1] cu referire la „dogma” „ereziei”, expunerea autorului fiind extrem de solid argumentată bibliografic. Primele izvoare care se referă la bogomilismul bulgar sunt indirecte: a doua scrisoare a patriarhului din Constantinopole, Theofilact, către Petru, ţarul bulgarilor (940-50) şi *Tratatul contra bogomililor* al lui Cosma Preotul, compus puţin după 972. Urmează cronologic mult mai bogatele izvoare bizantine: *Epistula invectiva,*

[1] Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului. Istorie şi mituri*. Ediţia a doua. Traducere de Tereza Culianu-Petrescu. Cuvânt înainte al autorului. Postfaţă de H.-R. Patapievici, Iaşi, Editura Polirom, 2002, p. 240-263.

scrisoare a călugărului Eftimie din mânăstirea Maicii Domnului, Constantinopole, de pe la 1050; *Allexiada* Annei Comena, datând din 1148, povesteşte amănunţit prinderea prin şiretlic şi executarea conducătorului impenitent al călugărilor, Vasile; credinţele bogomililor expuse de Vasile sunt notate de istoricul ecleziastic Eftimie Zigabenos în *Panoplia dogmatica*. Există un singur izvor bogomil direct, *Interrogatio Johannis (Întrebările lui Ioan)*, apocrif adus din Bulgaria în timpul episcopului cathar lombard Nazarie din Concorezzo (pe la 1190) şi tradus în latină.

Primul aspect frapant şi greşit interpretat al dogmei bogomilice face directă trimitere la creaţie: după ce Sathanas a fost alungat de la locul său de conducere şi din sălaşurile cereşti, acesta primeşte, împreună cu îngerii săi răzvrătiţi, clemenţă din partea Tatălui, anume un răstimp de 700 de ani de odihnă pe firmament. În acest răgaz Sathanas pune să i se construiască lumea la care visa: el nu e creatorul, ci doar arhitectul lumii. Deşi Sathanas este cel care comandă, împărţirea apelor are loc numai la ordinul Tatălui invizibil *(sed precepto patris)*, care în felul acesta se amestecă în organizarea cosmosului inferior. Ioan Petru Culianu atrage atenţia că ereziologiile atribuie Diavolului prin exces sau din neatenţie *creaţia* lumii vizibile[1].

Din mitul bogomil se pot distinge apoi câteva consecinţe doctrinale şi etice extrem de interesante: considerându-se adevăraţii discipoli ai lui Iisus ei se doresc a fi encratiţi, din dorinţa de a imita viaţa îngerilor, conform unui verset biblic: „Ei sunt ca îngerii lui Dumnezeu în cer, în împărăţia cerurilor”, *eunuchi... propter regnum caelorum* (Matei, 19, 10-12); preferă interpretarea simbolică, spirituală, accepţiei literale a miracolelor; resping botezul, euharistia, cultul crucii, cultul Fecioarei şi al Sfinţilor, icoanele şi moaştele, ierarhia ecleziastică, liturghia şi rugăciunile ortodoxe – acceptând ca unică rugăciune Tatăl nostru. Şi, mult mai relevant, cred că edificiile materiale ale bisericilor sunt ascunzişurile lui Satan şi incită la nesupunere civilă căci, dispreţuind bogăţia şi autoritatea, vor să

[1] Cf. Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 242.

mimeze înseşi temeiurile ordinii sociale. Resping dogma învierii morţilor şi a judecăţii de apoi. Se prefac, totuşi, a fi creştini exemplari[1].

Ioan Petru Culianu argumentează cu succes că dogma *dualismului* bogomil este o falsă problemă. „Dualism" este definit ca opoziţia a două principii, dar opoziţia dintre Dumnezeu şi Diavol este îndoielnică în bogomilism şi deci cel din urmă cu greu poate fi definit ca principiu a ceva. Diavolul, un înger de mare rang, alungat din ceruri pentru că a vrut să imite puterea Tatălui, nu este *autorul* lumii inferioare; el nu este, literal, decât *demiourgos*, artizanul, cel care meştereşte lumea plecând de la elemente preexistente, în această acţiune intervenind chiar Tatăl. De vreme ce Diavolul este arhitect al lumii fără să fie *principiu* a ceva, de vreme ce el este o entitate subordonată lui Dumnezeu şi nu face răul decât pentru că Dumnezeu i-a permis-o (Dumnezeu nu-i autorul răului, dar îi tolerează existenţa din milă), doctrina bogomililor *nu este dualistă*, ci, eventual, pseudodualistă.

Mitul bogomil dă dovadă de o remarcabilă subtilitate în a afirma şi a nega în acelaşi timp că Satan ar fi creator a ceva.

Există în *Meşterul Manole* o afirmaţie a stareţului Bogumil care a determinat conştiinţa critică să îl interpreteze în mod tradiţional ca exponent al dogmei mitice bogomilice: „Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi? Şi dacă îşi schimbă obrăzarele înşelătoare, că nu ştii când e unul şi când e celălalt? Poate că unul slujeşte celuilalt. Eu, stareţ credincios, nu spun că este aşa, dar ar putea să fie" (I, 1). Alexandru Paleologu susţine că „stareţul Bogumil, care îndeamnă la sacrificiu, emite ipoteza bogomilică"[2]. Titus Bărbulescu chiar inventariază temele bogomilice prezente în dramaturgia lui Blaga, precizând însă că acestea ar fi „variante ale temei maniheiste a forţelor Răului şi Binelui care coexistă în această lume", bogomilismul pornind „de la ipoteza că bunul Dumnezeu şi

---

[1] *Ibidem*, p. 248-249.

[2] Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 73-94.

Diavolul au prezidat împreună la facerea lumii şi că ei continuă să participe, şi unul şi celălalt, la crearea lucrurilor şi fiinţelor din zilele noastre"[1]. Pe această logică Titus Bărbulescu identifică tema bogomilică în: *Tulburarea apelor* prin mitul lui Iisus Pământul; *Ivanca*, prin „vechea poveste" narată pictorului Luca de Slujnică (Actul IV); *Meşterul Manole*, prin afirmaţia citată a stareţului Bogumil, meşterul părând chiar a se supune „fatalităţii bogomilice"[2]; *Arca lui Noe*, unde Moşul şi Nefârtate au participat şi participă la creaţie, totul fiind complementar. Eugen Todoran merge pe aceeaşi logică a interpretării: „Numele stareţului nu este ales la întâmplare, el reprezentând erezia numită după călugărul Bogumil, care admitea egalitatea cerescului cu pământescul în orice făptură"[3]. Nu departe se situează şi interpretarea lui Dan C. Mihăilescu: „Semnul dual-armonizator al numelui său, care însumează teoretic vitejia lui Nefârtate şi lumina lină a lui Fârtate, se opune aparent unităţii puternice a deciziilor sale; în fond, această unitate se sprijină pe o totală acceptare iniţială a conjugării celor două planuri, demonic şi sacral, în numele Zidirii"[4]. Însă se remarcă salutar şi opinia contrară, care încearcă să identifice şi locul exact ocupat de acest personaj în cadrul gândirii estetice a dramaturgului: „Replica lui nu e în fond bogomilică (cum ar sugera-o numele personajului), ci blagiană. Fondul cosmic are o configuraţie mai complicată decât credea autorul lui *Zamolxe*, Orbul nu e numai puterea creatoare a naturii, ci şi cea distructivă. Aceste două feţe ale ei au fost ipostaziate mitic şi numite deosebit, dar aparţin aceleiaşi entităţi"[5]. Însă în paradigma acestei interpretări aparent minoritare, dar indubitabil autentice şi

---

[1] Titus Bărbulsecu, *op. cit.*, p. 86-88.

[2] *Ibidem*, p. 88.

[3] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 100.

[4] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 105.

[5] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XXXVII.

corecte, a rolului performat de Bogumil în piesa lui Blaga, consideraţiunile Marianei Şora instituie elocvent certitudini, într-un studiu timpuriu. Strict cu referire la personajul Bogumil, Mariana Şora aminteşte subsidiar, într-o notă: „Ca poet, Blaga avea toată libertatea de a folosi un nume asociat cu o anumită doctrină, fără ca vederile exprimate de personajul ce poartă acest nume să corespundă întocmai celor recunoscute ca fiind ale personajului istoric şi ale sectei sale. În interpretare însă e eronat să se ia drept «bogumilism» «coincidenţa contrariilor» susţinută de acest purtător de cuvânt al autorului. Echivalenţa contrariilor afirmată aici e opusă dualismului, spre deosebire de bogumilism, care e manicheic”[1]. Blaga a avut, probabil şi paradoxal, cel mai mare moment de neinspiraţie numindu-şi acest personaj, altfel absolut necesar în construcţia ideatică a dramei, Bogumil.

Pe fond credinţa stareţului Bogumil poate fi *apropiată* celei bogomilice, cu precizarea însă că bogomilismul nu este de sorginte maniheistă, după cum se constată o eronată percepere a rosturilor mitului (în maniheism Demiurgul este bun, iar tenebrele sau *hyle* n-au fost create de nimeni). Bogumil exprimă într-adevăr posibilitatea ca la crearea lumii vizibile şi implicit a omului atât Dumnezeu cât şi Diavolul să fi contribuit prin consens. Dar credinţa acestuia a înfrăţirii celor doi rămâne ambiguă şi emisă doar cu titlul de ipoteză. În ultimă instanţă corect ar fi să relevăm afinitatea existentă – iar paradoxal – între bogomilism şi ortodoxism pentru a înţelege şi rolul actanţial ambiguu performat de Bogumil prin prezumţia sa inconsistent asumată. Ioan Petru Culianu constată că atitudinea dogmatică a bogomililor „poate oricând să fie rânduită între limitele ortodoxiei. Aceasta, după cum ştim, nu contestă lucrarea Diavolului – îngerul căzut – în lume şi asupra omului; dar face din ea o putere aservită lui Dumnezeu. Altfel spus, poziţia ortodoxă recunoaşte din plin existenţa şi rolul Adversarului, precizându-i funcţiunea în

[1] Mariana Şora, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 87.

cadrul monarhiei divine”[1]. Prin urmarea ceea ce deosebeşte pe fond bogomilismul de ortodoxism este doar locul exact ocupat în cadrul monarhiei divine de către Diavol şi mai ales relaţia exactă dintre cei doi, Sathanas şi Dumnezeu, la crearea lumii vizibile.

Să concluzionăm că Lucian Blaga exprimă prin Bogumil mai degrabă confuzia înțelegerii populare a raporturilor dintre Dumnezeu şi Diavol, mai ales cu referire la momentul genezei universului vizibil, confuzie, inconsistență care dealtfel a şi făcut posibilă apariţia şi manifestarea mitului „eretic” în Balcani, inclusiv în „timpul mitic românesc” al piesei. Aceasta în conformitate cu credinţa filosofului cu privire la „coruperea” ortodoxiei româneşti de elemente „păgâne”, de mitologii naive autohtone. În acest sens deosebit de concludente rămân consideraţiunile lui Ionel Popa: „Blaga a fost refractar teologiei creştine. Scriitorul şi filosoful au fost fascinaţi de Mister (Taină), de Fire, Cosmos. În această fascinaţie un rol însemnat l-a avut contactul profund cu mentalitatea şi cu cultura populară [în substratul ei mitic]. Acest contact îi va menţine şi îi va potenţa sensibilitatea metafizică nativă. Contactul catalitic cu Filosofia şi Expresionismul îl va determina să-şi caute şi să-şi găsească nota sa personală pe fondul general al unei specificităţi etnice de coloratură creştin ortodoxă, dar mai mult, pe «fondul nostru nelatin». În nici un caz dintr-o autentică trăire religioasă, ci din raţiuni artistice şi chiar teoretico-filosofice se va apleca asupra ortodoxismului. El rămâne străin de dogma şi teologia ortodoxă şi a refuzat orice angajare. Este o mare greşeală să afirmi că «Dramaturgia lui Blaga stă sub semnul spiritualităţii creştine». (...) / Elementul creştin-ortodox prezent în opera sa este scos de sub jurisdicţia Bisericii şi a teologiei sale. Blaga în măsura în care este persoană religioasă aderă la religia firescului organic, la creştinismul popular cosmicizat (Mircea Eliade). Este acel creştinism care a asimilat «relicve» din păgânismul autohton, relicve ale «fondului nostru nelatin» – tracic şi dacic. (...) / *Meşterul Manole* nu e o operă cu

[1] Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 255.

o problematică creştin-ortodoxă. Actul de plăsmuire situează pe om în orizontul misterului şi pentru revelare făcându-l creator de cultură. Toate elementele de religiozitate ortodoxă prezente în piesă au rolul de a «conştientiza» frământările inerente oricărui act creator. Toate sunt componente estetice ale textului şi ale spectacolului teatral. Ele construiesc un «spaţiu dramatic»"[1].

Majoritatea consecinţelor faptice ale credinţei bogomilice nu se regăsesc în *istoria* piesei: encratismul discipolilor, respingerea botezului, a euharistiei, a cultului crucii, al Fecioarei şi al Sfinţilor, a icoanelor şi a moaştelor, a ierarhiei ecleziastice, a liturghiei şi a rugăciunilor, a învierii morţilor şi a judecăţii de apoi, nesupunerea civilă. Toate acestea nu sunt blamate şi recuzate în piesă, ba unele sunt chiar afirmate în sens „ortodox" în momente cheie. Şi, poate cel mai relevant, nu există finalmente perceperea înţelegerii bisericii ca lăcaş de cult al Diavolului, ci ca edificiu principial destinat slăvirii lui Dumnezeu. Aşadar, problema apartenenţei lui Bogumil la bogomilism, şi prin el a întregului univers mitic al piesei, o falsă problemă, sau, mai corect, o dezbatere superficială şi superfluă, căci drama şi mai ales dimensiunea estetică sunt determinate şi întreţinute de o altă polemică, exprimată tot de Bogumil: jertfa umană.

Imediat după emiterea unei prezumtive ipoteze bogomilice, stareţul Bogumil o şi repudiază prin exprimarea unei alte credinţe, cea la care se raportează cu abnegaţie şi obscurantism: „Şi-atunci toate socotelile minţii stângace sunt fără de rost şi singură stăpânitoare rămâne credinţa sângeroasă, pe care noi oamenii o aducem cu noi din întunecime de veac. Cine vrea jertfa? Întrebările noastre nu răzbat până-n prăpăstiile albastre, de unde ni s-ar putea răspunde, de aceea în nici o vorbă de-a mea nu vei găsi nici o urmă de întrebare" (I, 1). Bogumil se referă aici la credinţa ancestrală, care transcende determinări mitico-temporale stricte, ce susţine că omul trebuie să jertfească fie un animal, fie o fiinţă umană, într-un ritual

[1] Ionel Popa, *op. cit.*, p. 56-58.

magic, ce validează locul construcţiei. Mircea Eliade este cel care oferă argumente suficiente pentru o interpretare de această factură a necesităţii jertfei cerute de Bogumil: „...ritualul de construcţie este şi el o consecinţă «teoretică» a unui mit cosmogonic şi a unei întregi metafizici arhaice, care afirmă că nimic nu poate dura dacă nu are «suflet» sau nu este «însufleţit»"[1]. O fiinţă dragă trebuie să fie zidită pentru a se asigura perenitatea operei: „Sufletul unui om clădit în zid ar ţine laolaltă încheieturile lăcaşului până-n veacul veacului. Nu vrei să pui odată capăt acestei griji? Ce e trupul ăsta? Râia sufletului. Făptuieşte, nu cumpăni! Sufletul iese din trupul hărăzit viermilor albi şi păroşi şi intră în trupul bisericii, hărăzit veşniciei. Pentru suflet e un câştig. Manole, fă-ţi cruce largă şi picură-ţi pe inimă ceara asta topită: numai jertfa cea mare poate să ajute!" (I, 1). Această replică a lui Bogumil pare a se încadra într-una din interpretările posibile ale necesităţii însufleţirii locului construcţiei: „... scopul urmărit prin sacrificiile de construcţie este să se transforme sufletul victimei într-un demon protector"[2]. Critica literară a preluat şi acest aspect antropologic ca explicaţie pentru ritualul jertfei din drama lui Blaga, relevând însă, pe urmele hermeneutului antropolog Mircea Eliade, adevăratul sens al necesităţii „însufleţirii" creaţiei: „Legendele «zidirii», a căror semnificaţie se redescoperă prin integrarea lor tipologică în miturile cosmogonice, în structura mentală arhaică implică ideea că lumile au fost făcute prin sacrificarea unor fiinţe primordiale, omul este creator prin repetarea actelor acestor fiinţe"[3]. Creaţia umană ar fi o tentativă de reiterare a creaţiei divine din *illo-tempore*.

Cert este că Bogumil intervine radical în zbuciumul sufletesc al lui Manole. Intervenţia sa a fost interpretată fie ca o încercare de a-i abate gândurile de la rosturile cunoaşterii şi a-l îndemna spre actul

---

[1] Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, în vol. *Meşterul Manole*. Studii de etnologie şi mitologie. Ediţie şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iaşi, Editura Junimea, 1992, p. 65.

[2] *Ibidem*, p. 88.

[3] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 95.

creator, ceea ce ar fi o dovadă a virtuţilor spirituale ale autorului[1], fie ca dovadă a unei concepţii metafizice, după care elanul înfăptuirii lucrurilor frumoase are ca punct de plecare răul[2]. Pentru Bogumil apelul la implicarea htonicului în necesitatea jertfei rămâne încadrabil în logica unui misticism teluric, introducând ca determinante ineluctabile ale jertfei umane absconsele „puteri ale pământului": „Nu e apă şi nu e foc – sunt puterile! Ele dispreţuiesc întinderea locului şi ies când vrei de sub legile vremii. Le crezi aici, şi ele din întâia beznă răspund. Le crezi acolo, şi ele dănţuiesc cu înfricoşare în noi" (I, 1). „Vorbind despre «puterile» care intervin malefic, depăşind voinţa creatoare a Meşterului, dramaturgul se menţine într-un spaţiu ambiguu, evitând orice nominalizare, după cum este evitată şi originarea pasiunii lui Manole. «Puterile» care impun jertfa, ca şi o dorinţă halucinantă de a construi, aparţin probabil lui Dumnezeu, Diavolului sau altcuiva, oricum ele se află dincolo de lumina raţiunii, ca nişte chinuitoare coşmaruri şi imperioase porunci"[3].

Pentru Bogumil puterile omului sunt puterile firii, concepute ca spirite ale pământului, spirite care ar cere jertfa vieţii întrucât în întreaga fire viaţa din viaţă se naşte. Prin acest straniu spirit al firii omeneşti şi „pământeşti" nu ni se exprimă doar un caz de atavism funciar fiinţării cu sorginte în illo-tempore, ci ni se şi indică şi o posibilitate speculativă de a decodifica inerenţa jertfei nu ca urmare a fatalităţii determinate de sacru, ci, dimpotrivă, ca urmare a unei manifestări „fireşti" a liberului arbitru uman ce implică axiomatic sacrificiul vieţii întru creaţie. Erezia lui Bogumil rămâne un exemplu de misticism extatic şi nebulos, în care credinţa declarat autentică a

---

[1] Cf. Edgar Papu, *Soluţiile artei în cultura modernă*, Bucureşti, Editura Cugetarea, 1943, p. 90.

[2] Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 101.

[3] V. Fanache, *Lucian Blaga. Dramaturgul*, în vol. *Lecturi sub vremuri*, Cluj-Napoca, Editura Motiv, 2000, p. 131-132.

personajului se lasă coruptă şi complicată de elemente păgâne, situându-l astfel la egală distanţă de încercarea inutilă de a-l încadra în datele ortodoxismului, bogumilismului, htonicului animist etc. În egală măsură cu Manole însuşi Bogumil este stăpânit de patima creatoare, dar spre diferenţă de meşter stareţul este caracterizat de o credinţă oarbă, neproblematică, în numele căreia viaţa este dispensabilă, un mijloc de a atinge scopul unic, edificiul care demonstrează prin existenţa sa materială valabilitatea credinţei spirituale.

Bogumil „iese pe uşa din stânga” la finele primei scene a dramei pentru a nu mai reveni în *istoria* dramei decât în contextul penultimei scene, o dată cu alaiul domnitorului, când, din punctul lui de vedere, nu face decât să constate că toate s-au împlinit în conformitate cu credinţa sa neproblematizantă. Consideră că Meşterul Manole, creatorul uman, nu este decât rezultatul şi instrumentul voinţei divine, „alegere şi har”, iar greşeala omului, care îl împinge către suferinţă şi neîmplinire, o constituie tentaţia judecării cu propria raţiune: „Nu cântări, nu socoti. Crede!”, iar când Manole renegă explicit credinţa, reacţia stareţului este tipică pentru un sacerdot creştin: „Îmblânzeşte-ţi, Manole, cuvintele. Crede! Nu judeca, nu cântări. Nu cârti. Nu socoti. Crede!” (V, 3). Aici nu face decât să reia primele sale cuvinte din piesă, „Nu mai măsura!” (I, 1), cuvinte de extracţie biblică, al căror sens este acela de lege existenţială şi spirituală. Se dovedeşte un reprezentant tipic al obscurantismului religios, în numele căruia este dispus să îl disculpe pe Manole de orice vină, implicit de omucidere: „Ţi se va ierta păcatul acesta, şi altele încă o mie”, mergând pe logica „mare e durerea ta, ascunse căile Domnului” (V, 3).

Misticismul lui Bogumil este însă explicabil şi printr-o concepţie filosofică a lui Blaga, numită perspectivă sofianică, viziune a unei mişcări de sus în jos a transcendenţei, pentru a se arăta în categoriile organicului, acesta fiind asimilat în grad cu transcendentul, pământul devenind astfel un echivalent al cerului: „Numai poporul român a crezut că jertfa ţine cumpănă unei fapte

cereşti. Meşterul Manole îşi jertfeşte soţia pentru o biserică. Iată o sublimare «sofianică» a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime. Adânc statornicită trebuie să fi fost orientarea sofianică în sufletul poporului românesc, dacă el a ştiut să împrumute această transfigurare unui motiv, cu care s-au luptat fără putinţă de sublimare toţi vecinii săi, naufragiaţi în practicitate sau în medievalism eroic"[1]. Conform acestei perspective, specifice ortodoxiei, s-ar putea susţine că jertfa propusă şi susţinută cu îndârjire de Bogumil s-ar datora unei interpretări locale a interdependenţei dintre uranic şi htonic, dintre imanent şi transcendent, prin care trupul uman ar fi primitor receptacol pentru a da expresie naturii divine, ar primi în datele sale infuzia transcendentă, rezultatul fiind, desigur, anonimizarea frânturii omeneşti şi crearea edificiului de celebrare a ordinii absolute. Blaga afirma: „Entelehia sau Ideea, pe care tinde s-o realizeze demiurgul creştin, nu este forma de supremă plenitudine biologică, ci forma sofianic transfigurată. Această formă coincide, ca expresie cu statica mântuitului. Natura pe care o plăsmuieşte demiurgul creştin este natura-biserică"[2]. Conform solicitării lui Bogumil viziunea se complică, demiurgul nu mai poate fi numit creştin, natura plăsmuită va fi femeia-biserică, iar interpretarea oferită sofianicului rămâne proprie dramei lui Blaga, categoriile şi lotul organicului ca receptacol pentru natura divină impunând mai degrabă o disertaţie cu trimitere către condiţia artistului stăpânit de patimă creatoare, şi nu a credinciosului inspirat de pronia divină.

Bogumil este personajul prin raportare la care Manole se autodefineşte cu predilecţie ca artist surprins între făgăduinţă şi tăgadă. Stareţul îi cere constant şi formal fapta, iar meşterul problematizează mereu, ca răspuns de fond, natura faptei, determinările şi articulaţiile intime ale înfăptuirii creaţiei artistice.

---

[1] Lucian Blaga, *Perspectivă sofianică*, în vol. *Trilogia culturii II. Spaţiul mioritic*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 98-99.
[2] *Ibidem*, p. 102.

Ingenuitate angelică şi/sau valenţă stihială

Titus Bărbulescu identifică tema femeii mântuitoare în dramaturgia lui Blaga, rolul ei părând a fi mai mereu acela de a izbăvi „nebunia bărbatului", de a-i arăta o cale de mântuire, chiar dacă ea va fi jertfită în această trecere[1]. Fapta femeii mântuitoare constă în a lumina conştiinţa tulburată a bărbatului, de a o conduce la punctul de ruptură eliberatoare sau mântuitoare. În cazul Mirei jertfa ei ar fi cu atât mai sfâşietoare cu cât ea nu fusese niciodată de acord cu aceasta.

Interpretarea semnificaţiei acestui personaj rămâne aparent constantă în conştiinţa criticii literare: „Nevasta Meşterului e cea mai pură figură din teatrul lui Blaga. (...) Mira e femeia-copil, candoarea însăşi, e viaţa pe care o iubeşte Manole şi pe care ea o apără aşezându-se cu nevinovăţie în cale destinului pe care nu-l înţelege"[2]; „În contrapunctică armonizare cu demonicul Manole, Mira reprezintă candoarea desăvârşită unde demonicul nu are acces. (...) Mira rămâne (ca în varianta Alecsandri) o întrupare a inocenţei şi – prin acest statut caracterologic amplifică uluitor rezonanţele tragediei. (...) ipostaza paradisiacă a omului, opusă demonicului Manole"[3].

De la prima apariţie în *istoria* dramei, Mira se şi raportează premonitoriu la biserică, aparent glumind cu Manole („... s-ar putea întâmpla ca într-o zi – pe ea s-o numeşti Mira, iar pe mine – biserica ta. Şi zăpăceala ar fi cumplită – ha-ha!", I, 3). În aceeaşi scenă Mira emite şi ipoteza prin care prezumtiva ei moarte i-ar înlesni meşterului creaţia („... să zicem, atunci, că fără veste aş muri. Ştiu că

---

[1] Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 92.

[2] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 355-364.

[3] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 133-135.

nici o altă femeie nu ţi-ar putea fi mângâiere. Dar cel puţin turlele, turlele s-ar ridica atunci mai subţiri, cerându-mă înapoi cerului", I, 3). „Niciodată consimţirea la jertfă n-a fost mai ambiguu formulată; vorbele o afirmă fără echivoc, dar construirea scenei ca joc anulează seriozitatea spuselor; cum comportarea ulterioară a Mirei nu confirmă nimic din ceea ce spune acum glumind (?) – suntem în plin mister"[1]. Jucând pe spatele lui Găman, din dorinţa de a risipi îngândurarea Meşterului, Mira exprimă o alegorie anticipativă, chiar dacă pentru ea totul nu este decât o experienţă ludică, „un fel de extaz ştrengăresc": „Tu eşti pământul marele, eu sunt biserica – jucăria puterilor! Seninătate – vreau (...). Vreau să se sfârşească odată povestea aceasta de spaimă şi tristă nebunie"; „Vezi ce bine mă ţin, şi nu sunt nici var, nici cărămidă. Seninătate – când sunt între voi! Şi puţină lumină! (...). Nu m-am prăbuşit. Trupul meu e întreg, arcurile întinse, os nu s-a spintecat – stâlpii sunt drepţi! Răbdare numai întunecaţilor. Şi într-o zi nici biserica n-are să se mai năruie. Cum ar putea să stea, dacă nimenea nu lucrează râzând la ea?" (I, 3). Femeia care nu a născut în cei şapte ani de fericire alături de Manole tocmai şi-a anticipat unica naştere, de factură estetică. „Seninătate" şi „lumină", lexeme ce revin în monologul ei, sugerează acea plenitudine a fiinţării pe care o va zămisli când va înălţa în lumină odorul ei absolut, biserica. Însă unicul vlăstar al creatorului şi al femeii sale iubite, creaţia artistică, le va răpi amândurora destinul fiinţării în dimensiunea devenirii şi-i va proiecta dincolo de tărâmul mărginirii. Este aici anticipată şi durerea desăvârşirii, nu doar seninătate şi lumină. Eugen Todoran interpretează astfel momentul: „Poetic vorbind, scena nu este decât o metaforă a jertfei împlinite de om cu bucuria de a construi, deci cu sentimentul eliberat de teroarea superstiţiei"[2].

Însă Dan C. Mihăilescu îşi asumă o interpretare originală a rolului care îi revine Mirei în dezvoltarea conflictului dramatic. El o

---

[1] *Ibidem*, p. 138.

[2] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 104.

consideră, în scena amintită, drept o alternare de ipostaze ale naturii apolinice şi dionisiace, care vor conduce, în episodul jocului pe spinarea lui Găman, către relevarea daimoniei personajului surprins într-o „incantaţie bachanală”: „Dar mai ales jocul ei de exorcizare a pământului, ipostaziat în urieşenia însomnurată a lui Găman, jocul eliberator de energii şi ritual-homeopat, ce-şi are obârşia în aceeaşi combustie instinctuală teribilă care-o făcea pe Nona să alerge goală sub şuvoaiele ploii, mai ales în acest joc, aşadar, apare cel mai pregnant natura daimonică întrupată şi în Mira, atât în gestica dansului, cât şi în formulele folosite. / Formularea autorului – «într-un fel de *extas ştrengăresc* sare cu picioarele pe Găman» (s. n.) – anulează şăgălniciile ca atare prin suprapunerea jocului pe un fond arhetipal, cel al ritmurilor de fertilizare, racordând-o astfel pe Mira la condiţia ritual-matricială a Zemorei. Ingenuitatea «angelică» a Mirei este doar una din feţele personajului, cea de-a doua fiind cea care s-a însoţit *în fapt* cu Manole, consunând cu energia luciferică a acestuia”[1]. Pentru a face dreptate unuia dintre cei mai rafinaţi interpreţi ai spiritului blagian în imediata contemporaneitate a manifestării acestuia, atunci va trebui să precizăm că o intuiţie remarcabilă cu privire la simbolismul Mirei a avut-o Vasile Băncilă, atunci când o considera, în eseul său, *Lucian Blaga – energie românească*, drept o „valenţă stihială”[2].

Cel de-al doilea moment semnificativ al prezenţei Mirei în *istoria* dramei îl constituie apariţia voluntară şi asumată a acesteia între Zidari, la locul prezumat al sacrificiului uman. Ştiind despre jertfa convenită de toţi meşterii, Mira vine să o împiedice, fără a-şi imagina că ea ar putea fi cea sacrificată ritualic („Aşadar, totul e adevărat? Vă este cugetul încărcat şi staţi în ruşinare. Unde-i omul pe care l-aţi prins? Am venit să fiu mărturie acestei întâmplări neomeneşti. Se pare că stareţul Bogumil n-a minţit. (...) Stareţul mi-a spus credinţa ce umblă printre oameni, îndemnul lui şi hotărârea

---

[1] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 98.

[2] Apud Ionel Popa, *op. cit.*, p. 66.

voastră, dar totul e aşa de neomenesc, că nu e cu putinţă... (...) N-am crezut – şi totuşi am venit, am venit să împiedic asemenea faptă!”, III, 3). Ca o ironie dramatică a inocenţei şi a naivităţii Mirei, femeia îşi imaginează că prezenţa ei la locul faptei i-ar putea încurca pe meşteri în planurile lor („Nu-ţi poate fi spre bucurie că sunt aici... o nouă piedică în planurile voastre...”, III, 3). Argumentul ei major în zădărnicirea jertfei asumate de Zidari îl constituie interdicţia morală a preceptelor creştine („Vrei să schimbi pravili scrise cu fulger – ca să izbuteşti în meşteşug? (...) crezi că poruncile de dincolo, au devenit de prisos din pricina prăbuşirilor de aici?”; „În adevăr, oameni şi creştini, v-aţi putut gândi? Astăzi, când toată lumea e creştină, aţi voit cu tot dinadinsul să... Astăzi, când nu mai este păgân şi până şi copacii şi dobitoacele sunt creştine?”; „Vreţi să tociţi tablele de pe munte?”, III, 3). Când se lămureşte, prin tăcerea tuturor Zidarilor, că jertfa într-adevăr a fost hotărâtă, atitudinea Mirei se nuanţează vizibil, „şăgălnicia ei speriată se schimbă în fior, cu un ţipet”, iar principalul ei raţionament în recuzarea jertfei rămâne viaţa ca principiu insurmontabil („Voi rămânea aici şi n-am să îngădui stingerea omului, că omul nu-i o lumânare de stins cu două degete muiate în apa spurcată a gurii...”; „Vreţi să înăbuşiţi poruncile ce ni le cântă tot sângele din trup? Nu, nu se poate!”, III, 3). În ceea ce priveşte creştinismul, Mira exprimă şi imposibilitatea de a relaţiona fapta zidarilor la consacrarea transcendentă („Parcă Dumnezeu s-a întors acum cu spatele către noi şi stăm în umbra lui”, III, 3). Deducem de aici, o dată în plus, că fapta meşterilor Zidari este rezultatul liberei lor opţiuni şi nu al predeterminării.

Mira însă dă glas, involuntar şi inconştient, tocmai esenţei necesităţii jertfirii vieţii, deşi ea nu îi înţelege resortul intim sau, mai precis, îl repudiază programatic şi principial: „Manole, ai mai văzut minuni înălţate pe moarte?” (III, 3). Minunea Meşterului, creaţia sa artistică, biserica, reclamă tocmai jertfirea vieţii ca fundament, deci şi moartea intrinsec. Dar, pentru Mira, aparent principiu exclusiv al vieţii, această logică este caducă.

Anticipativ, alegoric şi empatic Mira va intui tocmai situaţia sa într-un straniu moment în care îşi imaginează că o femeie deja va fi fost zidită de meşteri („Vreo femeie în trecere aţi răpit. Glasul s-a auzit. Manole, izbăvind fiinţa închisă, pe mine mă izbăveşti. Cărămida o strânge peste piept şi nu mai găseşte aer. (...) Ea a plecat poate să aducă vreo veste şi voi aţi silit-o să intre în zid"; „Am auzit un vaier în zid. Acum nu mi s-a mai părut. Am auzit vaierul", III, 3). Într-o scenă de maxim dramatism, Mira, întruchipare ingenuă a inocenţei şi a încrederii în valenţele pozitive ale vieţii, se amăgeşte că va fi martor al celebrării construcţiei înfăptuite, când, în fond, îşi exprimă, poetic şi premonitoriu, propria neantizare ca fiinţă o dată cu împlinirea patimii creatoare a meşterului („Pe la Sâmpetru? Clopote... Cel mic, eu vreau să-l trag mai întâi. Într-o duminică mă voi sui să-l trag la întâia liturghie"; „Cine-l va auzi? Îl va auzi mama care a fost, şi copiii noştri cari vor veni. Manole, ce bucurie!", III, 3). Acceptarea voluntară a jertfei de către Mira imaginându-şi că totul e un joc, „ca un copil", sporeşte dramatismul scenei („Am să mă joc cu voi cum doriţi"; „Ah, şi picioarele cum îmi tremură! Tot trupul îmi tremură ca o apă – şi de spaimă curată, şi de bucuria că nu e nimic. Altădată să nu mai glumiţi cu atâta cruzime!"; „Va ţine mult jocul?", III, 3). „Tandra mirare în faţa enigmelor (s-ar putea ca sonorităţile onomasticii să nu fie alese la întâmplare), aspiraţia imperioasă spre lumină, acceptarea jocului de-a ziditul cu o sublimă inocenţă (după încercarea de a se opune imolării unei fiinţe vii în temelia edificiului) – toate acestea ne menţin în sfera candorii desăvârşite şi conferă ultimei scene în care apare Mira un tragism aparte. Personajul pare descins din zone paradisiace într-un infern pe care nu-l înţelege, dar îl purifică prin simpla sa prezenţă"[1].

Dan C. Mihăilescu interpretează bivalent episodul jertfirii Mirei, relevând, prin raportare la omul creator, dubla funcţionalitate îndeplinită de femeie în acest context: „Dincolo, însă, de faptul că ea, prin jertfire îl «absolvă» pe Manole de pământ, de efemer, Mira este o

[1] Gh. Ciompec, *op. cit.*, pp. 135-136.

continuă forţă esenţială pentru Manole, noima condiţiei sale de a fi şi de a MAI rămâne al pământului. Pentru că, dacă Zidirea este rostul *spiritual* al lui Manole, Mira este rostul *însuşi* al fiinţei lui"[1]. Această afirmaţie poate fi relaţionată, mai degrabă disociativ decât asociativ, aceleia a lui Ionel Popa, care încearcă să interpreteze personajul în logica filosofiei culturii specifice autorului: „Dacă mai auzim ecourile filosofiei blagiene atunci putem afirma că Mira reprezintă fiinţa umană aflată în orizontul lumii date, al imediatului. Ea este fiinţa aflată în stadiul existenţei pentru existenţă. Mira se aflã, ca fiinţă umană, în pragul saltului ontologic. Cel care va trece pragul în orizontul misterului şi pentru revelare prin destinul creator este Manole. El, ca oricare altă fiinţă umană, mai are nostalgia – amintirea celuilalt orizont. Manole este spiritul care se desprinde de femeia-natură în virtutea destinului său de fiinţă plăsmuitoare de cultură. În plan mitico-poetic *jertfa* este metafora «mutaţiunii ontologice», a «saltului» din primul plan în al doilea orizont. Mira şi Biserica sunt două metafore gemelare tocmai în lumina celor afirmate. (...) Mira, prin toate atributele acordate, este o metaforă plasticizantă. Femeia-biserică este un mit semnificativ"[2].

Se poate realiza şi o apropiere a necesităţii jertfirii Mirei de o credinţă antropologică preistorică, ce întruchipează pământul ca Zeiţă Mamă, semnificând fecunditatea, puterea de zămislirea a naturii care moare şi reînvie în fiecare an, prin cultul acestei zeiţe oamenii celebrând victoria vieţii asupra morţii. Dar de aici şi ideea că orice lucru nou creat este o şi formă a morţii, nu doar a vieţii, iar teama de desăvârşire a construcţiei ar putea fi interpretată ca o teamă de moarte[3]. Dar pentru Manole imaginea femeii-biserică are cu predilecţie semnificaţia împlinirii destinului său de creator, a patimii zămislirii de frumuseţe care necesită libera sa opţiune de a sacrifica viaţa: „În piesa lui Blaga chemarea pământului, în imaginea femeii-

---

[1] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 100.

[2] Ionel Popa, *op. cit.*, p. 66-67.

[3] Apud Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 104-105.

biserică, împlineşte destinul de creator al meşterului Manole. (...) Interpretând metafora mănăstire-femeie prin semnificaţia originară a mitului, ca o patimă a omului pentru zămislire, ridicarea lăcaşului din suferinţa morţii apare ca o luptă a lui pentru cucerirea eternităţii prin propria faptă creatoare, care-i consumă întreaga fiinţă într-o pasiune nesupusă nici unei oprelişti de teama puterii divine; pasiune «compensată» în elanul demonului creaţiei de conştiinţa că pentru o operă mare nici o jertfă nu e prea mare”[1].

Exegetul Dan C. Mihăilescu propune o posibilă interpretare a relaţiilor feminin-masculin în dramaturgia lui Blaga: „o problematică axată la modul cel mai profund pe *instinctualitate*, cu antenele întinse în direcţia acelui «Geist des Fleisches» (spirit al cărnii) mărturisit de Wedekind, capătă expresia acută a unei *spiritualizări*”[2]. În *Meşterul Manole* elanul creator spiritual altfel covârşitor nu ar fi în fond decât emblema unei sanguinităţi dramatic-sublimate, consumate frenetic şi generând rezolvări de extremă.

Pentru final considerăm însă deosebit de interesant şi de semnificativ faptul că Eugen Todoran, în ultimul său studiu dedicat dramaturgiei lui Blaga, reuşeşte identificarea unei paradigme mitologice complementare specifice folclorului românesc, ce ar fi păstrat urmele unui străvechi cult păgân al naturii: „Prin urmărirea substratului mitologic cel mai adânc al motivului folcloric, se poate spune că, într-o viziune dialectică a naturii, specifică materialismului naiv păstrat ca substrat în reprezentările mitologice, eroismul vieţii din *Mioriţa* se întâlneşte cu eroismul morţii din *Meşterul Manole*, căci, în sens originar, «natura-biserică» din prima poezie şi «femeia-biserică» din cea de a doua nu reprezintă decât unul şi acelaşi principiu al existenţei privită în devenirea ei veşnică: «natura-femeie», adorată din timpurile străvechi ca zeiţă a naşterii şi a distrugerii. În creaţia folclorică românească omul simte chemarea ei

---

[1] Eugen Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga,* în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, p. 220-221.

[2] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 102.

în două forme aparent opuse: ca dragoste de viaţă, care *acceptă moartea,* la gândul că ea face din «cer» o limită «de sus» a pământului, şi ca acceptare a vieţii care *învinge* moartea, la gândul că ea face din «pământ» o limită «de jos» a cerului – deci una şi aceeaşi chemare a vieţii pământeşti, care face din moarte o nuntă în mijlocul naturii, ca în *Mioriţa*, o nuntă în care viaţa învinge moartea, ca în *Meşterul Manole*"[1].

Zidarii Meşterului Manole

„Un rol considerabil îl joacă în realizarea atmosferei orchestraţia grupului celor nouă zidari, pe glasuri şi strune variate, un cor temerar, cu instabilităţi şi reveniri semnificative, închipuind în reacţiile lor sensibile o umanitate generică. Zidari prin vocaţie spirituală, dar de fapt emisari ai mulţimii anonime (printre care un cioban, un pescar, un fost călugăr, un fost ocnaş), calfele lui Manole reprezintă, în mişcări ceremonioase de oratoriu, pendularea dramatică între ideal şi egotism, care precede creaţia colectivă a unei minuni, săvârşită în numele omenirii"[2].

Sub denumirea „Toţi" zidarii se opun cerinţei lui Manole de a mai avea răbdare (II, 1), iar ulterior doleanţa lor comună către Sol este aceea a înlesnirii unui alt loc pentru construcţie, cel încercat în ultimii şapte ani fiind neprielnic pentru faptă. De asemenea îşi exprimă uluirea când Manole promite ridicarea bisericii în trei zile, în caz contrar acesta angajându-se să plătească în sânge eşecul (II, 2). După încercarea dramatică de persuasiune a lui Manole, de a continua împreună construcţia, rostesc laolaltă neîncrederea în

---

[1] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 112-113.

[2] V. Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 174.

vorbele meşterului şi dorinţa de a fi „dezlegaţi de cuvânt”, de învoiala verbală (II, 3).

De remarcat că din acest moment referindu-se la Toţi zidarii autorul îl exclude implicit pe Al şaselea, care plecase către vatră. Cei rămaşi îşi exprimă împreună uimirea cu note de neîncredere cu privire la „minunea” pe care Manole o aşteaptă pentru a-şi vedea biserica înălţată (II, 3). De asemenea reacţia lor comună la aflarea jertfei de sânge ce li se cere este una de perplexitate mută („Cască ochii spre Manole, pierduţi”); zbuciumul lor interior în acest moment poate fi înţeles din replica lui Manole: „Ţie gura ţi se strânge, ţie fruntea ţi se întunecă, ţie mâna ţi se zbate în neştire, vădind în toţi nelinişte şi cutremur” (II, 3). Cu acest prilej aflăm şi numele unora dintre zidari, fără a avea însă o relaţionare precisă pentru a-i identifica: Ioan, Simion, Gheorghe, Petre. Finalmente vor accepta cu toţii rămaşi jertfa cerută („Purcedem spre necunoscut, deznădejdea noastră sfârşeşte în sânge”, II, 3). Scena jurământului este astfel interpretată de George Gană: „... răzvrătirea zidarilor a fost copleşită de aceeaşi vocaţie creatoare a cărei conştiinţă Manole n-a făcut decât s-o actualizeze în fiecare”[1]. Toţi îşi exprimă acordul cu soluţia Întâiului zidar, de a o jertfi pe prima femeie dragă ce va sosi între ei, iar modalitatea lor de a confirma hotărârea, folosirea unei sintagme religioase, „Amin!”, atrage şi sancţiunea divină: „O umbră mare, bine hotărnicită, cade între ei” (II, 3). Toţi întrevăd în contururile acestei umbre configuraţia viitoarei biserici, moment în care par a fi binecuvântaţi de pronia divină („Dintre nori cade pe capetele lor un mănunchi de raze, un clopot se aude în văzduh”, II, 3).

Împreună cu Al şaselea zidar toţi dau glas şi bănuielii lor nedrepte care se abătuse asupra lui Manole („sar la el: Soţia ta ştie că nu trebuie să vie”, III, 2) şi îl acuză pe Meşter de minciună, susţinând că nu l-ar mai crede chiar dacă Meşterul s-ar ruga lui Dumnezeu să o aducă înspre sacrificiu chiar pe soţia sa, Mira. Imitând gestul unuia

[1] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XLI.

dintre ei, toţi scuipă scârbiţi la picioarele Meşterului, îl blestemă şi se socotesc dezlegaţi să îl părăsească (III, 2). O scenă de puternic efect dramatic este aceea în care toţi zidarii „se dau înapoi în cerc, după obiceiul lupilor", „îl ţintuiesc cu privirile şi fac un pas, încercuindu-i" pe Manole şi pe Mira în tentativa acestora de a se eluda de la consecinţele jurământului întru jertfire. George Gană interpretează semnificaţia scenei în logica fatalităţii: „ea rezumă dinamica acestei piese, făcută din mişcări repetate şi de tot atâtea ori eşuate, de a ieşi din cercul trasat de destin (din «acest ţarc al lumii fără scăpare», cum zisese altădată Manole)"[1].

Mai reapar când îi cer Meşterului să se oprească din tentativa sa de a dărâma biserica parţial înălţată după jertfirea Mirei („Jos, Manole, jos!", „Îl ocolesc, gata să sară asupra lui") şi îl atenţionează în momentul în care vrea să-l ucidă pe Al şaselea zidar, bănuit că ar fi fost cel care a pus ultima cărămidă pe Mira („Nu, Manole, nu! Cazi în alt păcat!", IV, 4). După ce Manole află că el singur a zidit-o în întregime pe Mira, toţi „stau şi-îl privesc dureros" (IV, 4). Împreună reapar, fără replică, într-o muţenie expresivă, atunci când Al treilea zidar observă că posteritatea nu va reţine zbuciumul sufletelor lor din timpul procesului de creaţie („Privesc cu tristeţe în gol", V, 1). Ultima lor replică este pur constatativă, după ce Manole se aruncase în gol şi, cu un ultim gest, îi iertase: „Mort".

Dan C. Mihăilescu îi consideră pe cei nouă zidari ca definind „un context socio-psihologic al personajului central": „În planul simbolic sau, mai bine zis, plurisimbolic, în care se mişcă Manole, cei nouă zidari au un rol de apostoli, ei trecând printr-o «schimbare la faţă» şi având revelaţia Supremului pe care îl întrupează şi vieţuieşte meşterul. Adunaţi din toate cele patru stihii, meşterii dublează dinamica «puterilor» ascunse, creând în jurul persoanei lui Manole o tensiune concentrică, fiind resorbiţi de puterea fascinatorie a acestuia şi devenind în cele din urmă simple emanaţii ale voinţei sale. Revoltele lor, reconvertirile, ezitările, ritmica diabolică a zidirii

---

[1] *Ibidem*, p. XLIII.

propriu-zise, jocul lor contorsionat sau ritualist, le acordă un statut esenţial în dialectica tragică a piesei, atât sub aspect tematic, cât, mai ales, din unghiul spectacularităţii”[1].

Personajul colectiv apare sub denumirea „Zidarii” pentru prima oară când aceştia îi dau o replică lui Manole, care ar fi dorit alegerea a ce este bun de ce este rău: „Ce e bun se molipseşte de ce e rău, şi nu mai rămâne nimic bun” (II, 1), susţin zidarii deznădăjduiţi de perpetuul eşec. Replica ar oferi argumente adepţilor ideii prezenţei bogomilismului în piesă, deşi erezia nu constituie tema urmărită de autor în drama sa. Reapar incidental sub această denumire când nu îi permit Meşterului să abjure de la jurământ prin tentativa sa de a o salva pe Mira. În acest context sunt iniţial lipsiţi de replică, doar joc scenic („Îl privesc lung, nu se mişcă”; „Se apropie încă un pas”; „S-adună, fac zid în jurul ei”), iar când Manole sugerează că acceptă zidirea soţiei sale, Zidarii decretează „sentenţios”: „Blestemul a fost învins!” (III, 3). Revin conjunctural şi incidental sub aceeaşi denumire când „se adună” spre a-l opri pe Manole din tentativa sa de a dărâma biserica parţial înălţată după zidirea Mirei (IV, 4). De asemenea în debutul *Actului al cincilea*, pur ca joc scenic: „Pe trepte, trag din răsputeri de nişte funii cari duc în biserică. Se ridică clopotul. Cu strigăte obişnuite la asemenea lucrare”. Sub această denumire apar pentru ultima oară chemaţi de Vodă pentru a fi întrebaţi dacă uneltesc să mai ridice o altă biserică. Cu această ocazie, doar joc scenic: „Se privesc miraţi” (V, 4). Zidarii „... constituie unul din cele mai realizate grupuri ale dramaturgiei noastre. Cei nouă contribuie decisiv la ritmica spectaculară, nu numai prin jocul lor, nu o dată ameţitor, de replici sau prin dinamica specifică acordată de planul relaţional, dar mai cu seamă prin cercul necruţător cu care – la rândul lor – îl înconjoară pe meşter. Legătura dintre Manole şi zidari este una absolută, pentru care jurământul este doar un artificiu simbolic în acordarea calificativului de «ireversibil» al întregului traiect dramatic”[1].

---

[1] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 124.

Întâiul (Zidar), fost cioban, este cel care îl anunţă primul pe Manole că „pământul nu ne mai sufere” (I, 4). Ulterior exprimă identificarea de natură artistică, spirituală şi ontologică în general a Tuturor zidarilor cu Meşterul: „Am trăit aşa de mult în acelaşi gând şi în aceeaşi grijă cu tine, că am început să-ţi semănăm la înfăţişare şi la pas” (II, 3). Tot el acceptă primul interpretarea jertfei de sânge ca cerută şi consacrată de transcendent, intrând astfel în logica fatalităţii: „Da, ochiul de sus ne vede, şi Mielul din potir. Dacă aşa este voia Mielului, să trecem la faptă” (II, 3) şi află şi soluţia pentru a fi identificat cel care îşi va jertfi fiinţa dragă: „Aceea să fie care întâi va veni – bărbat să-şi vadă, frate să-şi vadă, tată să-şi vadă” (II, 3). Exprimă poetic şi metaforic rolul interpretat de Mira în conflictul dramatic: „Astfel, una din alta s-au aprins întâmplările, şi femeia din miazăzi a rămas altar între blestem şi jurământ” (IV, 2). Se exprimă aici alegoria femeii-biserică, soluţie izbăvitoare a patimii creatoare a bărbatului artist, patimă care integrează bivalenţa: este distructivă, blestemul faptei, dar este şi creatoare, jurământul înfăptuirii. Primul dintre Zidari care sugerează anticipativ şi metaforic adăstarea Meşterului întru moarte, post creaţie: „Ca un duh rătăcit, de iese pe la răspântii spre alte tărâmuri” (V, 1). În contextul unei prezumţii de vinovăţie asupra lui Manole, exprimată în penultima scenă de Întâiul boier, Întâiul zidar se remarcă prin neîncrederea sa faţă de intransigenţa Meşterului, sau cel puţin de neînţelegere acută a acestuia: „De la o vreme, Manole vorbeşte în ghicitori tot mai întunecate. Cine poate să-l înţeleagă? Spusele lui ascund tot alte şi alte tâlcuri. Vorbele lui le-am pierdut cheia. Şi încă o mâhnire pare a fi de neînlăturat!” (V, 4).

Întâiului zidar îi aparţine ultima replică a piesei: „Doamne, ce strălucire aici şi ce pustietate în noi!”, creaţia artistică împlinită a nimicit sufletul omului. „În finalul piesei nu doar Manole e «devastat» de «pârjolul» creaţiei, ci toţi cei care au semnat pactul înfăptuirii operei, toţi cai care din ciobani, pescari au devenit

---

[1] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 133.

constructori (artişti). Tragedia se încheie semnificativ cu replica scurtă (aforistică) a unuia dintre zidari care pune în echilibrată cumpănă «strălucirea» bisericii cu «pustietatea» resimţită acut în suflet de cei care au zidit-o «cu minţile arse» de «turburările jurământului»”[1].

Al doilea (Zidar), fost pescar, este cel care reia o nedumerire a lui Manole cu privire la principiul care le zădărniceşte construcţia bisericii: „Astăzi durăm cu sudoare fără de cântec biserici creştine. Pământul nu le suferă, sau Domnul nu le primeşte?” (I, 4). Tot el introduce exprimarea dihotomiei dintre credinţa Zidarilor în Meşter şi împotrivirea pământului, întrebând direct: „A cui e vina?” (I, 4). De asemenea dă glas unei opţiuni necesare asigurării reuşitei construcţiei, după ce aceasta fusese exprimată anterior în piesă printr-o diferenţă de viziune între Manole şi Bogumil: „Manole nu ştie ce să facă. Să se bizuie pe măsuri sau pe rugăciune?” (II, 1). Bogumil se dovedise adeptul exclusiv al credinţei oarbe şi al rugăciunii şi îi reproşase lui Manole încăpăţânarea de a socoti cu propria conştiinţă şi raţiune. Aici este sugerată, în fond, problema liberului arbitru al creatorului artist. În contextul zidirii Mirei revine cu o altă observaţie esenţială referitoare la problematica artistului, a creatorului uman: „Otravă şi slavă culegem din fapte” (IV, 1). Al doilea zidar pare a avea conştiinţa rezultatului dual şi antagonic al înfăptuirii actului creator: triumful artistului concomitent cu neantizarea omului. Reia o replică a celui de-Al patrulea zidar, „Noapte şi zi creştem spre cer”, (IV, 1), ceea ce trimite fie către interpretarea construcţiei bisericii ca o modalitatea de a se exprima credinţa în transcendent, fie ca încercarea proprie omului de a-şi apropia şi revela transcendentul prin propria voinţă şi putinţă, adică predeterminare fatalistă sau liberul arbitru, eternul conflict al dramei culte.

În ultimul act, după desăvârşirea construcţiei, Al doilea zidar presupune că Vodă ar veni să îl pedepsească pe Manole pentru

[1] *Ibidem*, p. 132.

sacrificiul uman („Poate Vodă vine să-i aducă osânda”), considerându-i pe ceilalţi meşteri disculpaţi principial, deşi toţi depuseseră jurământul: „Nici o vină nu avem” (V, 1).

Al treilea (Zidar), fost călugăr, apare încă din Actul I, Scena IV, dar relevant devine în momentul în care exprimă tentativa zadarnică a lui Manole de a împăca raţiunea umană cu credinţa în consacrare: „Cu un ochi tot măsoară, cu celălalt se roagă. Nu râde cu nici unul. Lăcrimează cu amândoi” (II, 1). Tot acest zidar e primul care intuieşte că Meşterul aşteaptă o minune pentru a materializa viziunea bisericii înălţate şi exprimă interogativ şi în ce ar consta „învoiala şi jurământul” cerute de Manole de la Toţi pentru a face posibilă minunea: „Să săvârşim o faptă prin care ne pierdem sufletele?” (II, 3). Propune ca cel care îşi va jertfi fiinţa iubită să fie ales prin tragere la sorţi, dar este respins (II, 3). În contextul zidirii Mirei exprimă o zicală populară, „În tot răul, şi-un bine” (IV, 1), care poate fi interpretată plurivalent: fie ca o reminiscenţă bogomilică, fie ca o modalitate de a se disculpa, în ideea că viaţa sacrificată va asigura înfăptuirea bisericii, fie mai abstract, dar cel mai apropiat de estetica dramei, referindu-se la fărâma de viaţă care trebuie jertfită pe altarul creaţiei. Cu atât mai problematică replica sa cu cât ipostaza de *fost* călugăr poate trimite deopotrivă către unele interdicţii ale preceptelor morale creştine încă vii în mentalitatea sa, sau, dimpotrivă, către postura unui artist care s-a eliberat complet de predeterminarea transcendentă şi acţionează în conformitate cu liberul său arbitru, eventual determinat doar de patima creatoare. Ulterior se situează explicit în logica fatalităţii, sau, mai corect spus, a consacrării transcendente: „Manole, suntem în grija Înaltului”; „Aşa a fost să fie. Când totul se împlineşte după porunci gândite cu mult deasupra noastră, să zicem şi noi cu miile de guri ce vin să se uimească...” (IV, 3).

Acest zidar este şi cel care îşi imaginează că ingenuitatea Mirei a perseverat pe tot parcursul zidirii, femeia crezând până la moarte şi chiar postfactum că interpretează un rol într-un joc: „Eu cred că a aşteptat fără tristeţe, speriată doar că jocul ţine prea mult. Şi ea nu

înţelege nici acum, ci se miră din zid sau din cer că noi tot ne mai jucăm" (IV, 2). Jocul de-a moartea asigură un aparent voluntariat al celui care va fi jertfit, dar în esenţă sporeşte considerabil dramatismul piesei, prin aceea că sacrificarea vieţii nu ţine în nici un caz de ludic, ci este tema majoră şi gravă a dimensiunii estetice a mitului. Al treilea zidar pare apoi a prelua prerogativele de organizator al meşterilor şi al construcţiei după zidirea Mirei, în absenţa lui Manole, fiind cel care le dă ordine detaliate Celor trei cărăuşi (IV, 3). Prin intermediul său aflăm că după zidirea Mirei meşterii au lucrat neîncetat vreme de şapte zile şi tot el este cel căruia Manole i se adresează, într-o scenă dezvoltată, după înfăptuirea sacrificiului (IV, 4).

Al treilea zidar exprimă şi receptarea construcţiei ca simbol al neîmplinirii sufleteşti: „Nehotărât, lăcaşul va sta între lumina de ieri şi tristeţea de azi, veşnic" (IV, 4), idee reluată şi nuanţată de el în actul următor: „Vedeţi fraţi, atât rămâne după noi: înfăptuirea, şi încă vuietul neschimbat al apei şi poate tristeţea vreunei legende, dar nimic din zbucium" (V, 1). Creaţia împlinită va rămâne mărturie a geniului lor artistic şi va genera, la rândul ei, altă creaţie, legenda, dar nici una dintre acestea nu va fi capabilă să surprindă şi să exprime frântura de omenesc sacrificată de ei în procesul creator. Subtil se sugerează aici rolul dramei culte, singura care asigură dimensionarea estetică a „zbuciumului" pomenit de Al treilea zidar... Credinţa sa este că Vodă nu va osândi pe nimeni, ci se va bucura de construcţie, întrucât realizarea sa artistică este excepţională: „Biserica e atât de frumoasă – Maica Precistă dacă ar fi să nască a doua oară pe Iisus, ar trebui să-l nască nu în iesle, ci în lăcaşul acesta" (V, 1). Ca fost călugăr, Al treilea zidar asigură receptarea creaţiei artistice dincolo de valoarea sa estetică, dezvoltându-i – sau restrângându-i – dimensionarea către funcţionalitatea religioasă. În momentul în care o operă de artă încetează a mai fi autotelică, a-şi avea scopul în sine însăşi, conferindu-i-se o valoare adiacentă relativă, cea religioasă în cazul de faţă, i se deturnează caracterul de valoare absolută. Pentru Al treilea zidar, fost călugăr, creaţia zidarilor este un obiect care prin

raportare la valoarea religioasă îşi dobândeşte caracterul de bun religios, printr-un act mijlocitor al spiritului. Pentru el biserica este o temelie prin care omul se înalţă spre valoarea transcendentă. Pentru artistul adevărat, biserica este concomitent o valoare şi un bun estetic, alcătuind una şi aceeaşi fiinţă, aflându-se într-un raport de imanenţă, fuzionate laolaltă, fără un demers spiritual[1]. Al treilea zidar, interpretând opera de artă, o transformă din bun estetic în bun religios.

Al treilea zidar exprimă şi condiţia *omului* Manole după ce *artistul* Manole împlinise creaţia: „Trăieşte parcă n-ar trăi" (V, 1), artistul l-a nimicit pe om, o dată cu sacrificarea vieţii de către creaţie. La confruntarea cu Vodă, reaminteşte că au creat sub consacrarea transcendentă: „Fără de harul de sus nu am fi învins puterile din prăpăstii", amintind însă şi culpa omenească intrinsecă faptei: „Cei ce vor veni vor judeca mai bine partea bună, cerească, a ei şi partea rea, pământească, a ei" (V, 3). Involuntar prin această logică chiar şi fostul călugăr admite contribuţia liberului arbitru al individului la ridicarea bisericii. Acest zidar îşi imaginează soarta artiştilor creatori după ce vor dispărea ca individualităţi: „Când noi nu vom mai fi, apa şi adâncul pădurilor vor mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească, surd şi cumplit, a-u! a-u! din veac în veac" (V, 4). Prin această replică este exprimată concepţia anterioară, din *Filozofia stilului*, a eseistului Blaga (studiu republicat sub titlul *Probleme estetice*), concepţie referitoare la destinul artistului, aderenţa la o creaţie anonimă şi colectivă, o matrice stilistică care determină şi la care revine creatorul, numită, ulterior, în cazul culturii române, spaţiu mioritic: „A trăi întru «absolut» înseamnă a te stiliza lăuntric, a accepta o convenţie. A crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv"[2].

Al patrulea (Zidar), fost ocnaş, apare în *istoria* dramei încă din

---

[1] Vezi Tudor Vianu, *op.cit.*, p. 49-55.

[2] Lucian Blaga, *Probleme estetice*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 76.

Actul I, Scena IV, dar capătă o oarecare individualizare mult mai târziu, când observă că jurământul Tuturor de a jertfi o femeie dragă lor i-a încrâncenat neomenesc, învrăjbindu-i unii cu alţii în perioada incertei expectative a lămuririi celei ce va fi sacrificată: „Jurământul, în loc să ne facă asemenea înaltelor slugi înaripate, ne-a făcut mai curând asemenea spurcăciunilor fără nume. Eu aici – fiere, tu dincolo – pizmă. Eu – fără încredere, tu – veninos. Ne uităm unul la altul cu ochi piezişi. Privirile ni s-au ascuns verzi sub straşina frunţii. Ne hărţuim urât şi facem poiată din altarul lui Hristos" (III, 1). În contextul zidirii Mirei pare a sugera că ritualul construcţiei bisericii este rezultatul liberei opţiuni şi al efortului personal al omului de a-şi revela misterul şi de a-şi apropia transcendentul, ceea ce trimite într-o interpretare exagerată şi inadecvată către problematica supraomului lui Nietzsche, lipsită de apropiere de fond cu filosofia şi estetica dramaturgului român: „Din gura de iad şi-nvinsul mister, noapte şi zi creştem spre cer" (IV, 1).

Al cincilea (Zidar) este introdus încă din Actul I, Scena IV. Aflăm, printr-o replică a Întâiului zidar, că numele său ar fi Zevedei. În această împrejurare Al cincilea zidar constată că nu le mai este sprijin nici Sfânta Cruce în ritualul construcţiei bisericii (II, 1). Observă că, prin promisiunea făcută Solului, Manole „se repede în moarte" (II, 2). Datorită lui înţelegem că timpul expectativei Zidarilor din momentul acceptării jertfei de sânge şi până la venirea uneia dintre femei este în piesa lui Blaga de trei zile: „Cu ochiul tulbure de neodihnă, a treia oară soarele iese din munte" (III, 1). Acest zidar exprimă explicit că cea sacrificată va fi aleasă de Dumnezeu: „O fi aceea pe care Dumnezeu o va voi" (III, 1). Replica sa pare a argumenta hotărâtor că meşterii nu se raportează, finalmente, existenţial, la nici un alt principiu sau altă credinţă transcendentă în afara Dumnezeului creştin. Însă Ionel Popa atrage atenţia, pe bună dreptate, că multe vocabule din lexicul filosofului şi scriitorului Blaga au înţeles de sine stătător, specific autorului, impunând un anume spirit al operei. Astfel, pentru Blaga „DOAMNE – este un echivalent verbal al metafizicului MARELE ANONIM, şi mai puţin

pentru Dumnezeul creştin; (…) DUMNEZEU/SATANAIL – preluaţi din mitologia creştină populară, nu din teologie, cei doi termeni devin metafore care sugerează nişte entităţi metafizice. Prin acest cuplu metaforic Blaga încearcă să exprime ideea unităţii contrariilor"[1].

Al şaselea (Zidar) este cel care propune găsirea unui alt loc pentru clădirea bisericii, după o noapte cu totul potrivnică. Tot el îi cere primul lui Manole să îi vorbească lui Vodă pentru a se disculpa de vina zădărnicirii construcţiei. Într-un crescendo, va fi cel care îl înfruntă pe Manole, susţinând că s-au lăsat amăgiţi de acesta şi incitând la nesupunere: „În ocolul de vrajă am fost blânzi cum sunt cocoşii de casă. N-am mai văzut nimic, nici la dreapta, nici la stânga. Dar acum ne-am trezit. Totul se descoperă a fi înşelăciune. La locul prăpădului nu ne mai întoarcem" (I, 4). Dan C. Mihăilescu interpretează astfel replica: „Al Şaselea va fi cel care va sintetiza elementele ideii de damnare şi fascinaţia pe care Manole o exercită asupra lor prin puterea nefirească a crezului său"[2]. La înfruntarea cu Solul, e primul care intuieşte ce va promite Manole şi încearcă să îl oprească, numindu-l apoi „smintit": „Meşterul nostru e nebun. Hotărârile lui, ieşite din minte scâlciată, încep a fi primejdioase" (II, 2). De asemenea e primul care declară deschis că se întoarce la vatră, interpretând receptarea patimii creatoare a lui Manole ca expresie a vanităţii egolatre, a grandomaniei meşterului: „Nu ne-am unit cu tine în faptă şi în vis? Dar acum răbdarea nu mai are din ce să se hrănească. Nu ne putem jertfi toţi pentru mărirea îndoielnică a unuia singur" (II, 3). Figură puternic individualizată şi oarecum singulară, e unicul zidar care susţine că nu s-a contaminat de patima creaţiei, energia Meşterului fiind înţeleasă aici ca având caracter daimonic: „Toţi stau în cercul tău de vrajă, Manole, dar pe mine nu m-ai îndrăcit cu chipul mic al bisericii, nu, pe mine nu m-ai îndrăcit!!" (II, 3). Demn de remarcat că în acest moment Al şaselea zidar pleacă

[1] Ionel Popa, *op. cit.*, pp. 71-72.
[2] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 113.

înspre vatră, nemailuând parte o vreme la dezvoltarea *istoriei* dramei, implicit nedepunând jurământul de a o sacrifica pe prima femeie dragă ce va sosi între ei.

Indiscutabil este cel mai bine configurat dintre Zidari, şi aceasta deoarece îndeplineşte un rol dramatic distinct, acela de a-l contrazice constant pe Manole, de a incita la nesupunere şi răzvrătire. Era necesar pentru ca hotărârile Meşterului să aibă o contrapondere în dezvoltarea conflictului dramatic şi pentru ca persuasiunea finală a tuturor zidarilor să se fi realizat în pofida unei opoziţii înverşunate a unuia dintre ei. Cu atât mai de efect este acceptul final, chiar şi al celui de-Al Şaselea zidar, revenit la locul construcţiei, de a lua parte la înfăptuirea bisericii, exemplu grăitor şi decisiv de convertire a necredinciosului şi a neiniţiatului la condiţia artistului trăit de patima creatoare: „se întoarce frânt, cade în genunchi între ei, la picioarele lui Manole: Meştere, nu pot pleca. Biserica ta nu o pot uita" (II, 3).

Cu toate acestea în debutul *Actului al treilea* revine la interpretarea consecventă a rolului său specific, el fiind cel care sugerează o posibilă încălcare a învoielii tocmai de către Manole: „Stă el între noi ca o lumină dreaptă? Sau trimite în vale semne de moarte?" (III, 1), sugerând că Meşterul îşi avertizează soţia să nu vină între ei. Susţine că în prezenţa sa Zidarii nu ar fi depus jurământul de sacrificare a unei femei, iar pe baza absenţei sale de la depunerea acestui jurământ încearcă să se sustragă consecinţelor sale faptice: „Eu n-am nimic de jertfit"; însă imediat acceptă că împărtăşeşte, totuşi, condiţia Tuturor: „M-am întors şi am înghiţit jurământul ca şi voi" (III, 1). Al şaselea zidar mai introduce explicit un alt aspect problematic al jertfei lor virtuale, anume care exact dintre Zidari o va sacrifica pe aceea ce va veni, demonstrând diferenţa de calitate dintre asumarea principială a jertfei şi profesarea faptică a acesteia. Observă că absolut toţi Zidarii, inclusiv el, s-au rugat în noapte ca cea jertfită să nu fie femeia dragă lui, abjurând astfel de la hotărârea învoită de comun acord: „Astă-noapte, cel puţin o dată, fiecare dintre noi a

călcat jurământul. (...) În răscoala patimii, toţi ne-am rugat, şi fiecare dintre noi a încercat să schimbe mersul pecetluit cu jurământ al întâmplărilor” (III, 1).

Rolul antagonic jucat de Al şaselea zidar în dramă merge până la parodierea versurilor din balada populară: la întrebarea retorică şi metaforică a celui de-Al şaptelea zidar „Unde mi s-a scurs sângele din trup?”, Al şaselea răspunde „(cu răutate): Ha! Pe Argeş în jos, pe un mal frumos” (III, 1). Replica are o semnificaţie aparte, ea probează deplasarea de sens şi de viziune pe care o suferă mitul în reinterpretarea sa în drama cultă. În pofida permanentizării programatice a „timpului mitic românesc”, mitul este resemantizat prin augmentarea dramei personale a individului înfruntându-şi şi hotărându-şi prin propria opţiune destinul. „Malul frumos” al baladescului popular, naiv idilic, este resimţit şi exprimat în dramă ca dimensiune plurivalentă, care include în sine şi ideea unei estetici a paradoxului, dacă nu chiar a grotescului, a frumosului clădit pe un fundament ce include opusul său, acea unitate a contrariilor specifică discursului, filosofic sau artistic, al lui Blaga. Prin această replică a celui de-Al şaselea zidar se revine la posibilitatea interpretării dramei creaţiei ca expresie a unei concepţii metafizice, după care elanul înfăptuirii lucrurilor frumoase are ca punct de plecare răul, după cum afirmă Gh. Ciompec[1]. Sau, mai degrabă, o revenire la una dintre interpretările viziunii dramaturgului cu privire la natura principiului suprem care guvernează firea universală: „Fondul cosmic are o configuraţie mai complicată decât credea autorul lui *Zamolxe*, Orbul nu e numai puterea creatoare a naturii, ci şi cea distructivă. Aceste două feţe ale ei au fost ipostaziate mitic şi numite deosebit, dar aparţin aceleiaşi entităţi”[2]. „Malul frumos” parodiat de Al şaselea zidar nu face decât să reia, într-o altă tonalitate, ideea centrală a

---

[1] Cf. Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 101.

[2] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XXXVII.

dramei, aceea a extincţiei omului în tentativa sa de a fi artist, a vieţii transfigurate în creaţie, a sufletului sublimat în spirit.

La un moment dat Al şaselea zidar afirmă explicit rolul interpretat de el: „Nu ştiu cum se face că veşnic eu trebuie să-mi deschid gura pentru nemulţumirea lor" (III, 2). În acest sens exprimă şi conflictul ideatic major al dramei, mai precis neînţelegerea de fond a mobilului în virtutea căruia au acceptat cu toţii jertfa: „Prin legământ ne-am hotărât pentru pierdere, dar la câştig n-am gândit. Pierderea am vedea-o, dar dobânda nu" (singur Manole are conştiinţa clară a demersului lor: „Înfăptuirea ar fi un câştig prin ea însăşi", III, 2). Deşi Al şaselea zidar incitase la neîncredere în jurământul depus şi de Manole, când Mira este cea care soseşte între ei, tot acesta zidar este cel care invocă deschis în faţa Meşterului tocmai jurământul depus: „Un jurământ s-a depus între noi" (III, 3). Şi în raţionamentul său revine consacrarea şi predeterminarea construcţiei de către transcendent: „lăcaşul e ceea ce unuia singur îi e dat să înfăptuiască pătruns de cea mai înaltă taină cerească!"; „Şi-un legământ am făcut, sub privirile Ziditorului" (III, 3), dar acest argument funcţionează în cazul tuturor mai degrabă ca o tentativă statornică de disculpare.

Datorită constantei opoziţii de care dă dovadă, este bănuit de Manole că ar fi cel care a pus ultima cărămidă peste Mira. În momentul în care Meşterul este pe cale de a-l ucide pentru această vină închipuită, Al şaselea zidar îi spune lui Manole ceea ce Al treilea încercase să evite: „Bănuiala ta are ascuţiş întors, Manole. Dacă cu orice preţ vrei să-l ştii, acela ai fost tu. Tu ai zidit-o de la început până la sfârşit. (...) Altfel, pieptul femeiesc nu şi-ar fi îndurat fără împotrivirea sfârşirea" (IV, 4). În ultima sa apariţie în *istoria* dramei, imediat după ce Meşterul se aruncase în gol, Al şaselea zidar îşi recunoaşte dragostea şi ura faţă de acesta, în fond credinţa, cerând iertare, într-o ipostază similară a celeia a Ghebosului aplecat asupra lui Zamolxe: „Manole, eu te-am urât şi te-am iubit mai mult decât oricare. Pune-ţi încă o dată mâna deasupra mea, ca atunci când am voit să plec şi n-am putut. Nu trebuie să spui nici un cuvânt – numai

mâna s-o ridici" (V, 4). În mod simbolic în această scenă întreaga lume a dramei îşi cere iertare şi binecuvântare de la Meşter, pe care acesta le-o şi acordă, cu un ultim gest.

„Acest element «de diversiune» care este al şaselea zidar devine în totul relevabil pentru ştiinţa lui Blaga de a-şi dubla întotdeauna linia principală conflictuală creând astfel de tensiuni în plan secund, care sprijină tensiunea ansamblului"[1].

Al şaptelea (Zidar) intră în *istoria* dramei când anunţă venirea Solului (II, 1). El îşi imaginează care va fi supliciul indicat de domnitor în cazul eşecului construcţiei: „Domnul ne va surghiuni în Insula Şerpilor şi vom pieri zdrobiţi de haiducii mării" (II, 2). Tot el sugerează şi o ultimă acţiune extremă pe care ar mai putea-o face Zidarii pentru a asigura ridicarea bisericii: „Dacă crezi, mergem pe jos, la râul Iordanului, să ne scăldăm curăţindu-ne în el de tot răul lumesc" (II, 3). În chiar debutul *Actului al patrulea* exprimă explicit că ceea ce zidesc meşterii la temelia bisericii nu este o doar o femeie, ci principiul pe care aceasta îl reprezintă: „Zvârliţi tencuială pe coapse şi os, să-nchidem viaţa în zidul de jos" (IV, 1).

Al optulea (Zidar) intră în *istoria* dramei opunându-se cerinţei lui Manole de a avea răbdare (II, 1). Ulterior exprimă poetic legătura organică, patologică şi spirituală ce s-a permanentizat între patima de a zămisli biserica şi fiinţa Zidarilor. „Demonia creaţiei (esenţial definitorie pentru Manole) e contagioasă – mod de a sublinia ideea că jertfa de sine e legea universală a creaţiei. E un pact necesar. Meşterii sunt vrăjiţi de chipul bisericii – de visul artistic al meşterului mare – şi dorinţa înfăptuirii s-a instalat în ei ca o boală fără de leac"[2]: „Suntem bolnavi de ea. O simţim în văzduh ca o mătase. Nu e nicăiri, şi totuşi dorul de ea e în noi ca un dor de casă" (II, 3). Demne de reţinut sunt în acest context consideraţiunile filosofului Blaga: „Dorul e socotit când ca stare sufletească învârtoşată, ca o ipostazie, când ca o putere impersonală, care devastează şi subjugă, când ca o

[1] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 116.
[2] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 130.

vrajă ce se mută, când ca o boală cosmică, ca un element invincibil al firii, ca un alter ego, ca o emanaţie material-sufletească a individului. (...) [Heidegger, n. a.] s-a însărcinat să încerce o asemenea reducere a existenţei umane la substanţa ei lirică de ultimă expresie. El s-a oprit la termenul de «îngrijorare». Unui român, în legătură de sânge cu matca etnică, i s-ar putea uşor întâmpla, încercând să-şi făurească o filosofie existenţială, să circumscrie aceeaşi substanţă prin termenul de «dor». Dorul s-ar revela deci ca ipostază românească a «existenţei» umane. (...) s-ar putea afirma că existenţa e pentru român «dor», aspiraţie trans-orizontică, existenţă care în întregime se scurge spre «ceva»"[1]. Aşadar pentru meşterul zidar, creatorul lui Blaga, dorul, ipostază a existenţei umane, este identificabil prin suprapunere cu biserica, sau, mai precis, cu patima de a construi biserica. Vatra, etnicul, biserica şi existenţa par a fi ipostaze ale aceluiaşi principiu, aspiraţie trans-orizontică, dor, sete de absolut. Al optulea zidar exprimă aici imposibilitatea meşterilor de a fiinţa altfel decât prin înfăptuirea creaţiei, destinul lor existenţial se suprapune şi se identifică cu destinul lor de om creator, de artist. Metafizic, Al optulea zidar a intuit, prin această replică metaforică, finalitatea existenţei lor: desăvârşirea exclusiv prin creaţie.

Acest zidar spune explicit că nici unul dintre ei nu va sacrifica faptic femeia ce va să vie între ei (III, 1), recuzând astfel declarativ esenţa jurământului stabilit între Zidari. Tot el este primul care îşi imaginează destinul bisericii odată înălţate: „Şi totuşi, umbră de copac n-ar strica pentru cei ce vin şi pururea vor veni să se minuneze. Din umbră să-şi întindă vinele fericite în largul priveliştii. Am auzit că domnitorul vrea să-şi pună în stemă biserica aceasta, dimpreună cu cei doi vulturi gemeni de sus, care în fiecare zi se rotesc deasupra noastră la ceasul acesta" (V, 1). Al optulea zidar are conştiinţa realizării artistice de excepţie a tuturor meşterilor,

[1] Lucian Blaga, *Despre dor*, în vol. *Trilogia culturii II. Spaţiul mioritic*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 161, p. 164.

construcția lor urmând să devină un simbol cultural şi chiar politic al neamului.

Al nouălea (Zidar) apare ultimul dintre Zidari în *istoria* piesei, dând glas unei stări generale de spirit: „Clădirea acestei biserici, închipuite în ceas orb, întrece puterile noastre” (II, 2). Tot el nuanţează dorinţa Tuturor de a fi „dezlegaţi de cuvântul” construcţiei, declarând că nu pot pleca întrucât biserica a devenit intrinsecă parte din fiinţa Zidarilor: „Dezleagă-ne de amintirea ei. Că nu o mai putem uita” (II, 3). Se indică aici conştiinţa că şi pentru restul Zidarilor construcţia bisericii este o patimă creatoare, nu doar un simplu meşteşug: „... artişti, posedaţi, ca şi Meşterul, de nevoia de a înfăptui opera...”[1]. El propune „să se hotărască la jertfă singur unul din noi” (II, 3), dar este respins. În contextul zidirii Mirei exprimă o dată în plus nedumerirea Zidarilor cu privire la principiul care îi determină să sacrifice viaţa, sugerând doar că nici unul dintre meşteri nu poate să se opună acestuia: „Vai, cine ne-ndrumă? Oh, nimeni nu scapă” (IV, 1).

Zidarii sunt prezenţi conjunctural în piesă şi prin alte denumiri, cea mai frecventă fiind „Altul”, trimiterea vizând însă o multitudine de actanţi a căror identitate precisă este greu de relevat. Semnalăm totuşi, pe cât posibil, şi aceste apariţii, care la rândul lor contribuie la conturarea portretului complet al personajului colectiv. Un „Altul” este identificabil cu Al doilea zidar. Sub această denumire apare cu o singură replică, în debutul *Actului al doilea*, remarcând că toată împotrivirea spectaculoasă a pământului se linişteşte în zorii zilei (II, 1). Un alt „Altul” este identificabil cu Al treilea zidar. Sub această denumire apare cu o singură replică, în debutul *Actului al doilea*, dezvoltând o teorie a prezenţei Anticristului prin ţară, dealtfel foarte obişnuită perioadelor tulburi ale Evului Mediu european. Propune ca posibilă determinantă a netrăiniciei construcţiei tocmai prezenţa Anticristului în universul imanent, dar expunerea sa este

---

[1] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XLI.

savuroasă prin limbajul ce exprimă o mentalitate tipic naiv ignorant populară, de antropomorfizare a demonicului în tonalităţi semiparodice: „Nişte ciobani l-ar fi văzut la o stână părăsită. Anticrist îşi mulgea caprele cu ugerii plini de venin. Alţii l-ar fi văzut într-o mânăstire, unde face pe sfântul şi-şi ţine maţele într-un pahar. După alţii, Anticrist umblă prin Valea Oltului, în chip de vlădică călător, şi împarte cu mincinoasă supunere de mâni darul preoţiei". Să nu uităm că Al treilea zidar e fost călugăr... Blaga va reveni cu acest tip de receptare a Anticristului în imaginarul şi mentalul popular cu prilejul piesei *Arca lui Noe*, unde va dezvolta subiectul şi limbajul într-o parabolă biblică ce nu e scutită de accentele unei autentice parodii ţărăneşti.

Unii dintre Zidari (şi nu puţini) sunt denumiţi adeseori „Altul". Aceştia sunt, formal, alţii decât primii doi identificabili „Altul". Anume: cinci care rostesc într-o succesiune reacţii succinte în faţa confruntării cu decizia acceptării jertfei (II, 3); doi când opinează cu privire la natura umbrei ce cade între ei după încuviinţarea jertfei, umbră de nor, de copac sau de munte (II, 3); doi când cer, imperios şi panicaţi, ca Manole să vegheze alături de ceilalţi la ivirea femeii ce trebuie sacrificată (III, 1); doi când se răzvrătesc împotriva hotărârii lui Manole de a jura întru acceptarea jertfei (III, 2); unul singur când susţine că zidurile dorite de Manole „nici dracul nici cerul nu le vrea!" (III, 2), reiterând astfel implicit acuza celui de-Al şaselea zidar de vanitate şi grandomanie a lui Manole („Nu ne putem jertfi toţi pentru mărirea îndoielnică a unuia singur", II, 3), dar sugerând, involuntar, şi că biserica este rezultatul liberului arbitru al creatorului uman; nouă (deci Toţi zidarii) în contextul zidirii Mirei, reluând sacadat, sincopat şi incantatoriu spusele unora din aceeaşi scenă, prin care se numesc materialele folosite în ritualul jertfirii femeii şi al construcţiei bisericii, totul sfârşindu-se cu reiterarea conştientizării rezultatului care îi aşteaptă pe Toţi: „Venin şi slavă!" (IV, 1). „Zorul construcţiei (sugerat în baladă prin câteva versuri) devine un amplu ritual al zidirii în care se adună deopotrivă frenezia faptei şi apele marii tragedii pe care o implică zămislirea operei;

solemnitatea ritualului e sporită de cadenţa ritmică a prozei intens poematice şi replicile zidarilor se structurează – cum observa Eugen Todoran – într-un adevărat «imn al muncii» frazat pe voci felurite"[1]; doi în aceeaşi scenă, încercând să se amăgească referitor la un câştig al vieţii personale prin ridicarea bisericii: „Cine clădeşte biserici trăieşte mai mult"; „Timpul petrecut la clădirea unei biserici nu se pune-n socoteala vieţii. Toată vremea petrecută aici e un adaos" (IV, 1). Se constată şi o uşoară notă sarcastică, de parodie amară, care fusese deja valorificată artistic de dramaturg în *Tulburarea apelor* în contextul zidirii unei biserici ortodoxe; unul când se întreabă dacă Mira mai trăieşte în zid (IV, 2); unul când propune ca Manole să fie legat de un copac pentru a nu distruge, într-un acces de furie, construcţia parţial ridicată (IV, 4); doi (şi nu neapărat Zidari, ci parte a Mulţimii anonime) când observă ultimele gesturi ale Meşterului „pe marginea bisericii", înainte de sinuciderea sa ritualică: „Manole îngenunchează spre răsărit"; „Acum spre apus" (V, 4).

Un „Altul" reia, după sinuciderea Meşterului, la finele dramei, o replică esenţială a acestuia: „Înfăptuirea bisericei cere tot, şi te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie" (V, 4). Dacă pentru Meşter cerul şi moartea au fost rezultatul înfăptuirii bisericii, pentru ceilalţi meşteri acesta pare a fi nebunia, după cum se poate deduce din replica ultimului Altul: „Nu vom şti cum să ne mai găsim un loc în viaţă, vom rătăci din loc în loc" (V, 4).

Celelalte denumiri prin care Zidarii acţionează (episodic) în piesă au o prezenţă cu totul sporadică şi le prezentăm strict cu titlu de inventar: „Unul", Identificabil cu Întâiul Zidar. Sub această denumire apare cu o singură replică, în debutul *Actului al doilea*, numindu-l pe Manole „Meşterul Nenoroc" (II, 1). Un „Unul", altul decât cel identificabil cu Întâiul Zidar: apariţie singulară, dar de efect în construcţia dramatică, întrucât rosteşte, în finalul *Actului al doilea*, litania în stilul baladei populare, explicând pentru cine bate un ireal clopot de cleştar: „Pentru soţie care încă n-a născut, pentru soră

[1] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 136.

curată sau fiică luminată, / care întâi va veni, / bărbat să-şi vadă, / frate să-şi vadă, / tată să-şi vadă" (II, 3). Pe măsura dezvoltării conflictului dramatic mai apar, pur circumstanţial, Zidari numiţi generic „Unul", cum ar fi cel care îi spune lui Manole „Tu să vorbeşti, că a ta a fost patima de a clădi" (III, 3), sau cel care constată, în momentul în care Manole încearcă să dărâme biserica parţial ridicată după zidirea Mirei: „Vrea să sloboadă jertfa!" (IV, 4) etc. „Alt zidar": în contextul în care Vodă îi cercetează pe Toţi meşterii, în absenţa lui Manole, dacă uneltesc împotriva domnitorului sau a credinţei. Acest zidar îl apără pe Meşter din punct de vedere al unei prezumate vanităţi: „Pe cataligele mândriei, el niciodată n-a umblat" (V, 4). „Alţii": unii dintre Zidari, răzvrătiţi pentru că Manole i-a determinat „să facă moarte", „să ucidă iubire" (III, 2). „Câţiva": personaj colectiv iniţial lipsit de replică. Încearcă fără izbândă să ridice o lespede la locul construcţiei (II, 1). Ulterior „se apropie hipnotizaţi de extazul Meşterului" când acesta are viziunea înălţării bisericii şi exclamă împreună „Manole!" (II, 3). Incidental mai apare în contextul în care Meşterul încearcă să dărâme biserica parţial ridicată după zidirea Mirei şi îşi exprimă în cor nedumerirea: „Ce faci, Manole?" (IV, 4). Ultima apariţie, lipsită de replică, este imediat după ce Meşterul s-a sinucis aruncându-se în gol: „aduc trupul în mijloc" (V, 4). „Cei nouă (Zidari)": fără replică, plecându-şi frunţile când Mira vine pentru a împiedica jertfa şi le dă bineţe, senină, mustrându-i: „Bună dimineaţa, nouă ucigaşi" (III, 3). „Ceilalţi (Zidari)": adică excluzându-l pe Al şaselea zidar. Apariţie singulară, declarându-l în cor „nebun" pe Manole, care susţine că, în pofida evidenţei zădărniciei, biserica se va ridica (II, 3). „Mai mulţi (Zidari)": socotind că Manole şi-a avertizat soţia să nu vină spre a fi jertfită, declară că „jurământul e desfăcut" şi îl acuză pe Manole că „i-a ispitit să facă moarte" (III, 2). „Glasuri": acest personaj colectiv apare pur conjunctural, putând fi identificat cu parte a Zidarilor, când îşi exprimă uimirea faţă de tentativa Meşterului de a dărâma construcţia înălţată după zidirea Mirei: „Ce faci, Manole?"; „Manole, tu strici ce am ridicat?" (IV, 4).

Imago mundi sau „fantasticul plin de sens”

Găman este întruparea şi expresia credinţei ancestrale, întunecate, a htonicului, la care face referire Bogumil prin absconsele „puteri ale pământului”. Dacă la Bogumil credinţa apărea încadrată în datele creştinismului, dar ca erezie, prin Găman ni se prezintă frust, nemediat, păgânitatea credinţei telurice. Însăşi înfăţişarea personajului în *istoria* piesei pare a face parte dintr-o altă logică, cea „fantastică”, de ficţiune, de eres, „figură ca de poveste” (I): „Se scutură fantastic, împrăştiind din lână nisip şi pământ” (I, 1), articulează sunete bizare în somn, contrazicând astfel deopotrivă limbajul uman şi logosul primordial. Găman nu face parte dintr-o tentativă de configurare a unui univers realist, determinat istoric, ci vine direct din atmosfera mitică a dramei: „MANOLE: Zmeul nostru bătrân” (I, 1); „BOGUMIL: Păcat că are doi ochi în loc de unul la rădăcina nasului, altfel căpcăunul ar fi întreg şi fără meteahnă!” (I, 1); „MANOLE: Tu eşti zmeul meu bătrân şi sfânt. Culcă-te, sau întoarce-te iar, întoarce-te iar de unde-ai venit. În păduri cu bărbi şi cu iezere – e locul tău, unde sălbăticiunile îşi bagă botul în sicriele apelor” (I, 2). Ireal şi halucinant, fascinează prin sugestia autenticităţii unei lumi ale cărei repere par a ne fi străine, dar care ne captivează prin trăsăturile sale specifice şi astfel suntem constrânşi să-i acordăm credit.

Cu toate acestea avem o atestare a motivului de inspiraţie al dramaturgului în configurarea acestui personaj, anume un sătean din universul nu mai puţin magic şi fantast al copilăriei autorului, după cum reiese din memorii: „... Găman, ciudatul sătean, de care ne temeam ca de-o fiinţă cu legături prin tărâmuri demonice. Cineva l-ar fi văzut – nu se ştia niciodată cine era acest Cineva care vedea totul – cineva l-ar fi văzut, zic, în bătaia lunii, schimbându-se în priculici printre mormintele cimitirului. S-a dus Găman într-adins acolo, căci numai pe înclinarea unui mormânt putea să se dea de trei

ori, invers, peste cap. Şi-o făcuse Găman, dar după ce şi-o făcuse, el nu mai era Găman, ci un Găman cu cap de câine. Iar Gămanul cel cu cap de câine se duse la râu, şi plescăind din limbă, aidoma câinilor, aduna de jos în sus şuviţa de apă, ce mai curgea, şi care din clipa aceea adunată a rămas, căci pe urmă un timp n-a mai curs. Iar priculiciul s-a întors pe drumul lui, s-a dat peste mormânt, schimbându-se iar în Gămanul cel adevărat. De atunci Găman râde, şi nu ştiu de ce, râde aiurea prin sat"[1]. Constatăm că anterior valorificării acestei reminiscenţe, mai degrabă magice decât realiste, în construirea personajului Găman din *Meşterul Manole*, Blaga întocmise o primă variantă artistică a sa prin Ciobanul din poemul dramatic *Zamolxe*, care se transforma noaptea în... priculici.

Receptarea critică a semnificaţiei acestui personaj rămâne relativ constantă: „personificare a instinctului pur, fiinţă vegetativă, somnoroasă care percepe intuitiv tainele firii"[2]; „Apărând din prima scenă ca un «alter ego» al stareţului Bogumil, Găman nu este decât o reprezentare simbolică a pământului..."[3]; „stihie întrupată"[4]. George Gană îl încadrează chiar într-o tipologie: „Găman e din speţa Moşneagului din *Tulburarea apelor*, a personajelor blagiene cu puteri magice (el «ghiceşte faptele depărtărilor»), viziunile lui sporesc atmosfera terifiantă ce apasă de la început asupra lumii din *Meşterul Manole*"[5]. Dincolo de aceasta, se impune constatarea a două aspecte specifice personajului Găman: modalitatea de articulare, vorbirea sa incomprehensibilă, precum şi primordialitatea absolută în a recepta necesitatea jertfei. Cu referire la prima întâlnim posibilităţi complementare de interpretare. „... cuvinte de neînţeles, ca ale

---

[1] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*. Ediţia a II-a. Ediţie îngrijită, cu un cuvânt înainte de George Ivaşcu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 65.

[2] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 121.

[3] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 103.

[4] Dan. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 117.

[5] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. XXXVI.

formulelor magice folosite de oamenii societăţilor străvechi pentru împăcarea spiritelor potrivnice lor”[1], „valoarea de rostire poetico-păgână”[2] , cum ar fi: „A-u, a-u, a-u!! *Pomilui nas, Boje moi!* Tăria albastră a lumii plesneşte, bul-bul-bul se suge balta!”; „(... un sunet prelung, sinistru, nearticulat; imită zgomotul ce-l aude sub pământ): a-u, a-u, a-u!!! Râcâie sub pământ, a-u, departe, sub munte!!! Şi în împărăţia de sub picioare vr-vr, vr-î-î-î-î!!! A-u, a-u!” etc (I, 1). În acest caz poate mai mult ca oriunde este demnă de luat în considerare observaţia lui Al. Paleologu cu privire la rolul actanţial jucat de rostirea cuvintelor în dramaturgia lui Blaga: „... cuvântul are aici nu numai, cum spuneam, pe lângă sens, o valoare *fonică*, de ordinul incantaţiei, dar prin aceasta are şi una de «iluminare», cu aer «sacramental», dând iluzia unei funcţii magice. Rostirea cuvântului trebuie să pară capabilă de a declanşa forţe latente, nebănuite”[3]. Aşadar Găman articulează discordant cuvintele şi leagă propoziţii în enunţuri lipsite de logică aparentă întrucât el profesează un ritual magic, de regulă inconştient, în transă, extatic, prin intermediul somnului adeseori, ritual prin care asigură comunicarea cu o altă lume, aceea a puterilor pământului. Găman nu este decât o entitate umană trăită de un principiu ce o transcende şi din acest punct de vedere jertfa cerută de puterile pământului impune, pentru el, logica fatalităţii: „Se deschid porţile fără de chei. Acum iese o putere ce gâlgâie, acum o zburătoare în văzduh s-azvârle, acum o cărămidă, acum un os, acum un cap – ochi bazaochi, frunte-vălătuc – toate negre, nici una curată. (...) Iată stihii frecate una de alta şi pietre sfărâmate în fălci subpământene. Huruie moara smintitelor dedesubt şi se învârte. De acolo, în pofida noastră, şi de mai departe, se dă drumul sorţilor” (I, 1). Ca interpret al lui Găman, Bogumil se poate încadra în aceeaşi logică a predeterminării faptei umane de către o putere ontică htonică, deşi el nuanţează oarecum relaţia dintre om şi acest principiu.

---

[1] *Ibidem.*

[2] Dan. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 117.

[3] Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 94.

Însă strania vorbire a lui Găman mai deschide un câmp de interpretare: el neimitând logosul divin, ci un limbaj htonic, păgân, ancestral şi magic, reiese şi că fapta cerută de acest glas nu se încadrează în logica unei creaţii determinate de logosul divin. Creaţia este astfel privată de caracteristica unei consacrări transumane de ordin sacru prin logosul primordial, ci, eventual, este percepută ca înfăptuire a unei superstiţii atavice ancestrale şi păgâne. Fundamentul creaţiei este înlocuit, în logica transmisă de Găman prin Bogumil, prin substituirea logosului divin de jertfa umană, cu scopul identic de a asigura fiinţare, viaţă, construcţiei materiale. Însufleţirea locului creaţiei ar intra astfel în logica unei superstiţii conform căreia „... o construcţie supără duhul locului şi el trebuie împăcat printr-un sacrificiu”[1]. Superstiţia păgână însă nu va fi asumată şi de Manole ca determinare a jertfei.

Apoi Găman este şi cel care are primul intuiţia necesităţii jertfei: „Nu e nimeni să sprijinească zidurile? Cu spatele vreau să le ţin” (I, 1), iniţial oferindu-se el ca sacrificiu întru creaţie: „Meştere – biserica ta – mă vreau clădit în ea! Sufletul meu s-o tot ocolească, abia şoptind şi abia mişcându-se, ca o boare bătrână şi fără de moarte” (I, 2), dar ulterior identificând metaforic şi persoana care va fi jertfită. După ce Mira a jucat pe spatele lui în timp ce acesta dormea, femeia identificându-se ludic cu biserica, bătrânul trezit ştie exact că soarta lor, a tuturor, a intrat pe făgaş unic şi „profeţeşte parabolic viitorul situaţiei”[2]: „În văzduh a crescut pe spatele meu o biserică” (I, 3). Dar, deşi pare a se fi împlinit, ca virtualitate, cerinţa puterilor pământului, reacţia lui Găman nu este de celebrare, ci de oboseală sufletească: „Mare durere simt şi oboseală ca de sfârşit” (I, 3). Deşi ştie că „mersul întâmplărilor nu se poate schimba...”, nu acceptă împăcat rostul zodiilor: „Visul se izbândeşte, dar liniştea, liniştea n-o găsim”; „Gândul se împlineşte, dar pacea n-o mai întâlnim” (I, 3). Găman

---

[1] Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, în vol. *Meşterul Manole*. Studii de etnologie şi mitologie. Ediţie şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iaşi, Editura Junimea, 1992, p. 88.

[2] Dan. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 117.

anticipează aici şi soarta tragică a celor care vor supravieţui împlinirii creaţiei doar pentru a se constata nimiciţi sufleteşte. Starea meşterului şi a Celor nouă ajutoare se va regăsi întocmai la finele dramei. Găman plânge cu lacrimi ale extincţiei: „Manole: Apă moartă din ochi îi curge, nu vom înţelege niciodată de ce. Lacrimi adunate în el de o sută de ani, le plânge acum. Nu vom şti niciodată pentru cine" (I, 3). Interpretând visul izbândit şi gândul împlinit fie ca înfăptuire a creaţiei artistice ca urmare a liberului arbitru, fie ca materializare a iluziei de a-ţi apropia transcendenţa şi de a o implementa efemerului prin sublimare în creaţie, fie ca punct terminus al fatalităţii determinate de ontic, lacrimile lui Găman rămân oricum expresie a dobândirii anticipative a certitudinii că petrecerea omului creator prin viaţă a presupus, totuşi, sacrificarea vieţii în trecerea dintre două morminte, pacea increatului anterioară vieţii şi cea posterioară morţii. O pace sterilă, nediferenţiată, lipsită de liniştea ataraxiei, visul şi gândul se împlinesc prin sacrificarea vieţii, culpă resimţită ca imposibil de integrat absolutului. S-ar putea spune că după ce Găman a întruchipat la nivel ontologic voinţa puterilor întunecate ale pământului, o dată misiunea sa îndeplinită, întrupează printr-o prolepsă şi starea fiinţială a omului după ce şi-a încheiat destinul creator. În această scenă Găman este un alter ego al lui Manole, *avant la lettre*.

Găman revine în *istoria* dramei după o îndelungată absenţă (V, 2), timp diegetic în care s-au petrecut evenimentele semnificative, jurământul, sacrificiul şi construcţia. Revine când s-au împlinit toate cele pe care el le anticipase şi tocmai de aceea cunoaşte totul, deşi în tot acest răstimp a fost plecat aiurea, rugându-se pe la mănăstiri. Într-un dialog cu Manole, Găman afirmă inclusiv că ştie despre plecarea iminentă a Meşterului, adică despre moartea omului nimicit de împlinirea patimii creatoare a artistului. Găman este singurul care, alături de Manole, aude vaierul din zid. Îi aduce Meşterului ultimele veşti din lumea largă, anume iminenţa de a fi judecat pentru omor de către sfatul boieresc, extincţia de care a fost cuprinsă gospodăria Meşterului o dată cu dispariţia Mirei, „Alt nimic" (V, 2). Prin această

ultimă replică ni se sugerează că nu mai există absolut nimic să îl reţină pe Manole între semeni. Omul Manole e lipsit de rost, iar Găman îl înţelege foarte bine: „Rămân amândoi lângă zid, cu privirile pierdute” (V, 2). Ultima apariţie a lui Găman este chiar la finalul dramei, când Manole se sinucide. „În aiurare anterioară” Găman exprimă metaforic şi alegoric suferinţa şi inutilitatea omului Manole nimicit de artistul Manole, precum şi plecarea acestuia către transcendent, unde o va întâlni şi pe Mira care îl aşteaptă: „Cântecul din zid te cheamă spre alt tărâm, unde huma e albastră şi unde se duc toate vieţile. Dintre turle priveşti şi ţi se pare jalnică lumea şi toată frumuseţea. Sufletul tău se desprinde din trup, lumina se învârte, cerul îţi pare jos ca un scut. Gândul tău zboară, trupul tău cade ca o haină care te-a strâns şi mult te-a durut. (...) În zid un cântec a contenit. *Slava tibie, Gospodi, slava tibie!* Primeşte-l de-a dreapta puterii!” (V, 4). „Replică prin care se oferă chintesenţa faptului şi vieţii lui Manole şi pe care numai energia ipostaziată a acestuia, Găman, era în măsură să o ofere. Găman este în teatrul românesc cel mai precis conturat «profet», aşa cum apare această categorie de personaje în tragediile antice”[1]. Găman resimte în fiinţa sa inclusiv momentul destrămării fizice a Meşterului, urmat de ataraxia sufletească: „s-a scuturat sinistru, pe urmă se linişteşte tot mai mult” (V, 4).

Paradoxal, Găman este personajul care a împărtăşit cel mai mult din condiţia Meşterului Manole, este cel care l-a înţeles cel mai bine şi a resimţit cel mai acut drama sa. Afinităţile lui Găman nu se rezumă la relaţia binecunoscută cu puterile pământului. Personaj mult mai complex, Găman pare a întruchipa, subtil, întreaga lume a dramei, este o *imago mundi*, pare a ipostazia acea *imagine-sinteză* atât de familiară eseistului Blaga: „Imaginaţia creatoare (...) este izvorul acelor imagini-sinteze, – atât de fecunde, pe care le substituim imaginilor accidentale, caleidoscopice, ale realităţii”[2]. Numindu-şi

---

[1] Dan. C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 118.

[2] Lucian Blaga, *Daimonion*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 222.

imaginea-sinteză şi „fantasticul plin de sens", Blaga observă rolul acesteia în mit: „În mit imaginea sinteză e mult mai independentă, în mit imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realităţi sunt complet înghiţite de ea. (...) În mit imaginea sinteză e suverană, ea se concretizează în aşa măsură că dobândeşte oarecum o viaţă separată, din care eşti nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual"[1]. Imaginea sinteză a mitului creaţiei la Blaga ar putea fi considerată ca fiind realizată estetic prin intermediul personajului Găman, el însuşi o sinteză a tuturor şi a toate ale dramei, „fantasticul plin de sens".

Diferite „voci"

Toate celelalte personaje ale piesei au apariţii episodice şi însemnătate minoră în configurarea piesei. Ele sunt simple „instrumente de lucru" ale dramaturgului. Le amintim totuşi relaţionându-le la premisele majore ale operei în discuţie şi integrându-le, pe cât posibil, viziunii de ansamblu a întregii creaţii a autorului.

Solul apare într-un moment de impas al construcţiei, iar vestea adusă de la Vodă nu este deloc îmbucurătoare („Vodă de la un timp tot aşa spune: alţi domni au nebuni de curte, eu am pe Manole"; „Vodă vrea rodul. (...) Locul e pentru totdeauna hotărât. Altul nu se va mai alege, căci am rămâne de pomină în cronici, care nu pier deodată cu cenuşa noastră păcătoasă", II, 2). În fond rolul Solului rămâne acela de a transmite ultimatumul din partea domnitorului („Vodă vă mai dăruieşte tot ce poate pentru o singură încercare", II, 2). În afara acestui rol, se individualizează prin ridiculizarea lui Manole, dând glas astfel receptării tot mai acut

[1] *Ibidem*, p. 223.

sarcastice a acţiunilor meşterului („În trei zile, năstruşnic cum eşti, o să-i tragi domnului o năzbâtie de Păcală. Dacă eşti isteţ, mai poţi să ajungi ceva în viaţa asta nefolositoare, Manole. Vodă ar fi în stare să te facă nedisputată căpetenie peste zănatici şi păcălici", II, 2). Se exprimă aici neînţelegerea de către omul comun a dramei artistului, incapacitatea mediocrităţii de a asimila aspiraţiile omului de geniu. Tot Solul îi transmite, ca iniţiativă personală, horoscopul din partea „cititorului de ocheane al curţii", care avertizează anticipativ: „Asta înseamnă că eşti primejdie pentru neamul femeiesc" (II, 2).

Întâiul cărăuş are o apariţie singulară, unica sa replică, „Porunciţi!" (IV, 3), fiind adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai îi chemase pe Cei trei cărăuşi pentru a le da ordinul de plecare către trei târguri medievale. Reiese, din replica celui de-Al treilea zidar, că Întâiul cărăuş urma să plece la Braşov, unde urma să negustorească nu cu „scheii gureşi", ci cu saxonii cinstiţi, diferite materiale necesare construcţiei bisericii: „aduci piele, lemn de stejar uscat în cuptoare de meşteşug, forme, scoabe de fier, cuie mari şi mici; stranele le tăiem aici, pentru catapeteasmă uleiuri, zugrăvelniţe, cu păr de mistreţi cele lungi, cu fire de coamă cele scurte, şi nu uita mătasa. Toate astea pentru biserică. Pentru nevoile pivniţelor, nu uita pucioasa în formă de turte" (IV, 3).

Al doilea cărăuş are de asemenea o apariţie singulară, unica sa replică, „Eu la Sibiu" (IV, 3), fiind adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai îi chemase pe Cei trei cărăuşi pentru a le da ordinul de plecare către trei târguri medievale. Reiese, din replica celui de-Al treilea zidar, că Al doilea cărăuş urma să procure clopote şi vopsele, dar nu oricare: „De la Sibiu, de la turnătorie clopote, să nu fie cu semne păpistăşeşti, cum ar fi bunăoară inima încercuită cu spin. Dar pot să aibă semn: Hristos culcat într-un potir. Urechea ţi-e bună, încearcă-le sunetul, să se potrivească aerului de-aici. Ţine minte: aerul de-aici – duhul cleştarului. Pe urmă întoarce-te; aşa – vezi culorile lumii noastre? Toate din soare sunt. La fel să fie culorile pe care le cumperi. Încearcă-le şi aseamănă-le totdeauna cu cele curate din brâul ploilor" (IV, 3). Revine aici o preocupare majoră a

autorului, exprimată deja artistic în *Tulburarea apelor*, aceea a raporturilor medievale dintre ortodoxismul românilor şi luteranismul saşilor transilvăneni, protestantismul şi Reforma religioasă în general fiind recuzate organic de poporul român: „Totuşi, şi acest lucru s-a putut vedea şi în timpul Reformei, credincioşii ortodocşi manifestă o categorică rezervă faţă de orice încercare de a li se schimba credinţa sau chiar şi numai un articol al mărturisirii lor, sau chiar şi numai ceva din rânduielile rituale. Credinţa este la ei un corp aproape tabu, şi anume chiar în «litera» ei, în materialitatea ei. (...) Această alipire la «cuvânt» şi «literă» îşi are originea în gândirea magică, în îndepărtate străfunduri istorice”[1]. Acestea deşi eseistul Blaga şi-ar fi dorit o autohtonizare a creştinismului în contextul reformelor religioase central europene[2].

Al treilea cărăuş de asemenea o apariţie singulară, unica sa replică, „Eu la Târgovişte” (IV, 3), fiind adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai îi chemase pe Cei trei cărăuşi pentru a le da ordinul de plecare către trei târguri medievale. Reiese, din replica celui de-Al treilea zidar, că Al treilea cărăuş, spre diferenţă de primii doi, nu urma să negustorească nimic, ci să se îngrijească de cele sfinte: „La Târgovişte ceri binecuvântare creştinească. Odăjdii ai de adus şi cărţi. Dacă vlădica nu-i acolo, îl găseşti la moşia lui, sfinţind popi şi păzind dobitoace” (IV, 3). Reiese de aici receptarea şi exprimarea artistică a unui adevăr istoric, acela al rolului major pe care l-a avut Târgovişte ca centru spiritual al ortodoxismului românesc medieval, dar şi ca centru al tipăriturilor religioase în limba slavonă sau română. Dincolo de aceasta se poate distinge şi sugestia unei uşoare note de ironie a autorului cu privire la ipostaza omenească prozaică a clericilor români ortodocşi, prin asocierea celor două ocupaţiilor fundamentale ale vlădicii valahe, sfinţirea preoţilor

---

[1] Lucian Blaga, *Opere* 12. *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. Ediţie coordonată de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1995, p. 18.

[2] Lucian Blaga, *Isus-pământul*, reprodus în vol. *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, prefaţă de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, pp. 216-217.

şi îngrijirea gospodăriei. Laicizarea feţelor bisericeşti este o constantă a dramaturgiei lui Blaga, de la Popa din *Tulburarea apelor* până la Popa Păcală din *Avram Iancu*.

Cei trei cărăuşi apar ca personaj colectiv cu o replică unică, „Am înţeles" (IV, 3), adresată celui de-Al treilea zidar, care tocmai le indicase misiunea ce urmau să o îndeplinească în cele trei târguri medievale, Sibiu, Braşov şi Târgovişte.

Grupul de femei are o apariţie singulară şi lipsită de replică, pur joc scenic: „Se-ntoarce, privind la ziduri, parcă ar vedea biserica întreagă: dispare în fund" (IV, 2). Sunt caracterizate de primii trei Zidari, Întâiul zidar fiind primul şi cel mai fidel observator şi interpret al reacţiilor grupului de fete şi femei care vin „de prin ţară" pentru a vedea construcţia meşterilor: „Vin stârnite ca de-o primejdie de veac, şi, în spaima lor de necunoscutul bărbat, se cred miresele morţii"; „Toate-şi închipuie cu înfricoşare că suntem mai tari decât iubirea noastră, dar aici, lângă schelele înfăptuirei, se pare că ele înţeleg mai mult decât au putut să înţeleagă lângă vatră" (IV, 2). Eugen Todoran interpretează astfel scena: „Imaginea aceasta întregeşte legenda populară în spiritul străvechi al mitului, ca răspuns la întrebarea de ce la temelia zidirii o femeie este sacrificată, sau altfel spus, de ce omul este creator numai răspunzând iubirii pământeşti, într-o pasiune care înfrânge blestemul puterilor necunoscute"[1].

Vodă are o apariţie târzie în *istoria* dramei, după ce biserica a fost înălţată: „înalt, gras, uşor, cu toată greutatea..." (V, 3). „...voievodul are un rol cu totul episodic – şi nu întâmplător într-o dramatizare care oferă mitului creaţiei o linie şi mai pură decât balada"[2]. Din schimbul de replici cu Băiatul de curte se desprinde imaginea unei personalităţi de inteligenţă fină, subtilă, diplomată, care nu recuză însă un spirit uşor şugubeţ. Având asimilată în înalt grad conştiinţa statutului său de ctitor al bisericii, se simte surprins

---

[1] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 112.

[2] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 133.

între două variante antagonice ale unei decizii pe care trebuie să o ia în ceea ce-l priveşte pe Meşterul Manole: să-l proslăvească la justa sa valoare pe artistul creator, sau să îl condamne la moarte pe omul ucigaş. Însă orice opţiune ar adopta, ştie că prerogativul său de domnitor este absolut şi suprem, autocraţia medievală permiţându-i orice („Ce gândeşte Vodă, e treaba mea”, V, 3). Spirit rafinat, Vodă înţelege de la bun început deopotrivă caracterul superlativ al creaţiei, („Asta-i tot aşa de neîndoios o minune pe cât sunt eu de voievod”), cât şi sacrificiul creatorului („Straşnic om, Manole ăsta! Sufletul nu şi l-a cruţat...”, V, 3). Atitudinea sa pare a fi una binevoitoare, conciliantă, fiind foarte mulţumit de „darul” Zidarilor, pe care îl percepe ca fiind deopotrivă al domnitorului şi al Domnului („Scris este: să daţi lui Dumnezeu ce-i al lui Dumnezeu, şi voievodului ce e a voievodului. Voi aţi făcut amândouă lucrurile cu o singură faptă. Îmi voi da silinţa să nu mă cert cu El pentru darul vostru”, V, 3). În schimbul de replici cu Meşterul este evident că Vodă îl îndeamnă pe Manole să se bucure de „rodul muncii şi al mâinilor sale”. Finalmente Vodă sugerează destul de transparent că îl iartă pe Manole de orice vină („Eu uit comorile prăpădite, răutatea curtenilor şi uneltirile altora”), convins fiind că la judecata din urmă biserica înfăptuită de Meşter îi va disculpa toate păcatele. Verdictul său este explicit: „... Vodă porunceşte şi lui Manole să trăiască, să se bucure de dărnicia noastră fără sfârşit” (V, 3). După ce Meşterul se sinucide, Vodă e primul care „îşi descoperă capul” (V, 4), acordându-i respectul cuvenit.

Întregul portret citit printre rânduri, la care se adaugă o replică ostentativă a domnitorului, referitoare la biserică şi la credinţa pe care o reprezintă, „E cea mai frumoasă în toată credinţa răsăritului, adică în singura dreaptă-credinţă” (V, 3), îl configurează ca reprezentant de excepţie al neamului său, departe de figura sângeroasă sugerată în unele variante şi interpretări ale baladei populare, mai apropiat eventual de personajul istoric real, ctitorul Monastirii Argeşului, Neagoe.

Întâiul boier este parte a alaiului domnitorului sosit la locul înfăptuirii bisericii. Apariţie singulară, în ultima scenă, dar semnificativă, din replica sa înţelegem că înainte de a vedea ctitoria Vodă fusese convins să îl pedepsească pe Meşter: „Că înţelesul şi hotărârea nu ne fu astfel"; şi, mai important, îl constrânge pe Vodă să îşi schimbe atitudinea binevoitoare şi conciliantă faţă de Manole, folosindu-se de o logică meschină, dar plauzibilă, atestată ca reală în întunecatul Ev Mediu european, când meşterul era adeseori ucis la locul construcţiei pentru a nu divulga secretul creaţiei sau a nu reitera meşteşugul[1]: „În stemă, biserica aceasta vei lua-o în zadar, căci, scăpat de aici, Manole va putea oricând un altar şi mai frumos să înfăptuiască. Dealtfel, singur s-a sumeţit lucrătorilor că încă o faptă îl mai aşteaptă. Astfel se pregăteşte el să-ţi batjocorească comorile deşertate şi să iasă din cuvânt!" (V, 4). Evident, Întâiul boier nu înţelege la care anume faptă se referise Manole, doar Găman intuieşte că Meşterul intenţiona să se sinucidă. Întâiul boier exprimă indirect şi înţelegerea operei artistice a Meşterului ca act creativ individual, determinat prin liberul arbitru, pe care Manole l-ar folosi într-o imaginară confruntare tocmai cu transcendenţa: „Auziţi-l cum trage clopotul – cumplit şi fără smerenie, parcă s-ar certa cu cerul!" (V, 4). Boierul greşeşte când îi conferă Meşterului statutul supraomului lui Nietzsche, dar nu face decât să asigure şi expresia unui posibil mod de interpretare a creaţiei artistice. Întâiul boier este şi cel care incită „robii pământului" să îl zăvorască pe Meşter în turlă, pentru a nu le scăpa celor ce îi doreau osânda.

Al doilea boier este şi el parte a alaiului domnesc sosit la locul bisericii înălţate. Apariţie singulară, reia în faţa lui Vodă acuza de omucidere la adresa lui Manole: „Dar el a ucis un gând blestemat, şi asta nu-i o ghicitoare. Măria-ta, avem pravili care nu trebuie

[1] Vezi şi Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, în vol. *Meşterul Manole*. Studii de etnologie şi mitologie. Ediţie şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iaşi, Editura Junimea, 1992., p. 78-79.

încălcate!” (V, 4). Al treilea boier de asemenea. Apariţie pur conjuncturală şi singulară. Reia acuzaţia de omucidere formulată de Al doilea boier: „A învins stihiile cu omor, şi fapta lui strigă la cer!” (V, 4). Un „Alt boier” are o apariţie pur conjuncturală. În baza acuzei de omucidere formulate de Al doilea boier şi întărită de Al treilea boier, cere imperios pedepsirea vinovatului Manole: „Rosteşte osânda, măria-ta!!” (V, 4). Un Alt boier, nu neapărat primul, cere explicit curmarea vieţii lui Manole, reluând acuza de omucidere adusă acestuia: „fărădelegea neispăşită va atrage blestemul asupra tuturor!” (V, 4).

Întâiul călugăr face parte din alaiul domnesc sosit la locul unde fusese înălţată biserica. Asigură, printr-o interpretare proprie a prorocirii biblice, receptarea operei artistice a lui Manole ca spaţiu de celebrarea a Diavolului: „S-a prorocit că va veni cu înfăţişare mare şi cu semne strălucite, dar dinăuntru va fi pildă de stricăciune. Iată, acesta e întâiul lăcaş al lui Anticrist!” (V, 4). Tot el încearcă primul să domolească revolta Mulţimii, dojenind-o în logica obscurantismului religios: „Cine a mai văzut mădulare răsculându-se împotriva trupului din care fac parte? (...) Cine ridică glasul împotriva mumei fără de trup, din care a doua oară ne-am născut?” (V, 4). „Un călugăr” este unul dintre călugării sosiţi în alaiul domnitorului la locul ctitoriei. Apariţie pur incidentală, exclamând: „Se-mpotriveşte crucii!” (V, Scena 3) când Manole îl opreşte iniţial pe Bogumil să îl binecuvânteze. Sub aceeaşi denumire revine un personaj, nu neapărat acelaşi, având însă aceeaşi obsesie („Manole s-a împotrivit crucii!”, V, 4), deşi între timp Meşterul ceruse binecuvântarea stareţului Bogumil.

„Boierii şi călugării” este un personaj colectiv iniţial lipsit de replică, simplă prezenţă şi vag joc scenic, sosiţi, ca parte a alaiului domnitorului, la locul construcţiei înfăptuite. Când Manole renegă credinţa, aceştia „se mişcă a ameninţare, apropiindu-se”, iar când Vodă sugerează că îl disculpă pe Meşter în pofida opoziţiei curtenilor „se uită cu înţeles unii la alţii” (V, 3). Finalmente îi vor cere lui Vodă în cor, imperios, de două ori, „Osânda!!” şi explicit „Moarte

clăditorului!”, referindu-se la Meşterul acuzat de omucidere (V, 4). În opoziţie cu Mulţimea, se configurează ca personaj colectiv ostil lui Manole, dar după sinuciderea acestuia inclusiv Boierii şi Călugării „îşi descoperă capul”, sugerând că postmortem îl vor preţui drept pe meşterul de geniu.

„Mulţimea”: suflarea omenească adunată la locul construcţiei, popor sosit o dată cu alaiul domnesc sau independent de acesta, însă neincluzând Călugării şi Boierii, alt personaj colectiv faţă de care se disociază prin opoziţie. Iniţial apariţie fără replică, „murmură împotriva boierilor” care ceruseră pedepsirea lui Manole pentru omucidere, iar, când Vodă pare a înclina balanţa către osândirea Meşterului, Mulţimea protestează făţiş („Nu, nu se poate!”), mânia lor îndreptându-se în special către viţa nobilă („în tulburare crescândă spre boieri: Nu, nu se poate! Ce vor! Nu se poate! Cine sunt? Nu se poate!”, până la a recuza clasa conducătoare: „Alt sfat, alt sobor! Acesta să plece! Acesta să se întoarcă!”, V, 4). Mulţimea anonimă, plebea este, dintre personajele exterioare dramei, sosite după înălţarea bisericii, cel care se situează statornic de partea Meşterului. Tot Mulţimea exprimă şi receptarea estetică a creaţiei Meşterului, dincolo de valorificarea ei ca bun religios sau ctitorie domnească de către alte personaje („Nu, nu se poate! Manole, meşterul neasemănat, trebuie să trăiască! Nu, nu se poate! (...) Noi strigăm, boierii urlă, noi apărăm, călugării osândesc – toţi suntem jos, Manole singur e sus, singur deasupra noastră, deasupra bisericii!”, V, 4). Prin intermediul Mulţimii este exprimată şi receptarea lui Manole ca artist de geniu, „meşterul neasemănat”. Însă Manole nu se situează ca *om* „deasupra” creaţiei sale, ci este stăpânit şi neantizat de aceasta. „Deasupra” operei va supravieţui eventual ca *artist*, doar în măsura în care admirând o operă de artă admirăm implicit în aceasta şi pe creatorul ei. Mulţimea încearcă să îl oprească pe Meşter din gestul său iminent de sinucidere.

Băiatul de curte este o apariţie conjuncturală şi singulară, sosit o dată cu alaiul domnitorului la locul construcţiei împlinite, dar se detaşează prin cele trei replici ca spirit subtil, inteligenţă şireată şi

diplomată, neezitând să încline balanţa judecării lui Manole de către Vodă în favoarea meşterului, sau ghicind că acesta era oricum gândul domnitorului: „În locul măriei-tale, aş da afară din călindar un sfânt şi-aş pune în locu-i numele lui Manole" (V, 3). „... în penultima scenă a piesei, eroarea judecării eroului după convenţiile şi obişnuinţele cotidiene este spulberată de vocea nevinovată a unui copil (ca în cunoscutul basm povestit de Hans Cristian Andersen); pentru conştiinţa pură (nefalsificată de convenţii), Manole nu e culpabil, ci este un martir; fapta lui nu trebuie pedepsită, ci sanctificată"[1].

[1] Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 128.

VII. *Cruciada copiilor* (1930). Mister simbolist, apriorism românesc

Interpretarea piesei s-a axat adesea asupra fondului religios al acesteia, catolicismul şi ortodoxismul fiind relevate ca perspective antagonice în paradigma creştinismului. Raţiunile care au condus la deplasarea accentului dinspre estetica acestui produs literar – aflat într-o succesiune a încercării dramaturgului de a exprima o viziune unitară şi originală a spiritualităţii româneşti – sunt cât se poate de pertinente. Lucian Blaga fixează, la fel ca în *Tulburarea apelor*, extrem de explicit timpul intern al istoriei dramatice: anul 1212, în care cronicile occidentale atestă existenţa a două cruciade ale copiilor, ambele desfăşurate pe teritoriul a două unităţi statale şi etnice de confesiune catolică: Franţa de Nord şi Germania. Mai mult chiar, autorul va imagina două personaje monahale care nu întâmplător sunt reprezentanţi, cel puţin aparent, cele două confesiuni creştine: călugărul catolic Teodul şi stareţul ortodox Ghenadie. Replicile acestora, inserate în desfăşurarea conflictului ideologic, îi situează pe coordonate spirituale divergente. Între aceştia, Doamna cetăţii are o atitudine ezitantă care o poate impune ca eroină tragică odată cu deznodământul trist al fiului ei (mort datorită şovăielilor mamei în a adopta o hotărâre tranşantă în privinţa cruciadei).

A fost de asemenea relevată dezbaterea pe care filosoful Lucian Blaga o realiza şase ani mai târziu, în *Spaţiul mioritic*, unde acorda o atenţie deosebită particularităţilor caracteristice ale

confesiunilor catolică, ortodoxă şi protestantă observaţiile sale cu privire la catolicism putând fi un considerate un foarte bun reper în a înţelege şi a explica profilul călugărului Teodul. Admitem perfecta posibilitate de a se realiza o discuţie pur religioasă pe marginea acestei drame, în urma căreia catolicismul se vede nevoit a se recunoaşte stăpânit de un utilitarism ideologic discutabil în planul autenticităţii spirituale. În acest sens elocventă este afirmaţia filosofului: „Pentru catolici triumful bisericii, ca stat al lui Dumnezeu, are o întâietate faţă de oricare altă problemă, o prioritate nediscutată asupra oricărui alt interes. Catolicul a crezut nu o dată că triumful bisericii trebuie obţinut în orice chip, mai mult, forţat cu orice mijloace, care niciodată nu pot să fie atât de rele ca să nu poată fi răscumpărate prin măreţia scopului (…). Pentru a justifica orientarea necondiţionată spre triumful bisericii, spiritul catolic e osândit să devină uneori reproşabil formalist şi prea adesea penibil cazuistic. Prioritatea acestei probleme şi a acestui demers faţă de oricare ale probleme sau interese creează în catolicism o constelaţie nefavorabilă problemei salvării”[1].

Însă o asemenea interpretare nu ar revaloriza cu nimic nici dialogul mut al confesiunilor creştine şi nici originalitatea dramaturgiei lui Lucian Blaga. În majoritatea pieselor sale anterioare autorul realizase ample referiri la diferite credinţe, în special creştinismul, fără însă a avea pretenţii de a le reconstitui în datele lor istorice şi dogmatice, ba dimpotrivă, urmărind să îşi expună propria viziune. Cultul Orbului din *Zamolxe* nu există atestat istoric, este invenţia pur personală a dramaturgului, o viziune infuzată de misticism păgân; cultul lui Zamolxe din aceeaşi piesă, instituit de Mag şi de Vrăjitor, nu este nici pe departe cultul dacic al lui Zalmoxis, Lucian Blaga utilizând certe elemente ale dionysiacului şi ale creştinismului (la acea dată inexistent). În *Tulburarea apelor* Nona nu este o reprezentantă autentică a lutheranismului, Popa nu este

---

[1] Lucian Blaga, *Spiritualităţi bipolare* în vol. *Spaţiul mioritic*, Bucureşti. Editura Humanitas, 1994, p. 57-58.

preot ortodox tipic iar Moşneagul este o deconcertantă expresie literară a ceea ce eseistul Lucian Blaga numea mitul *posibil* al lui Isus-Pământul, imaginat de autor. Pictorul Luca din *Ivanca* nu este nici budist nici ortodox, deşi viaţa sa este o asceză, iar creaţia o stilizare. În pantomima *Înviere* orice pretenţie de a identifica o anume credinţă este un nonsens, sondarea mitologiei arhaice a spiritualităţii umane primordiale fiind evidentă. *Meşterul Manole* aparţine timpului mitic şi unei stranii spiritualităţi bipolare, în care prezenţa bogomilismului e discutabilă iar perspectiva sofianică specifică ortodoxismului are pentru Lucian Blaga o accepţiune aparte.

În acest context nu surprinde plasarea cruciadei copiilor „într-o cetate de hotar, pe Dunăre în jos", aşadar o deplasare spaţială considerabilă în raport cu datele istorice reale ale cruciadelor occidentale. Mai mult decât atât, „cetatea de hotar" neputând la rându-i exista în anul 1212 „pe Dunăre în jos", întrucât entitatea statală a Valahiei nu prinsese contur, interpretarea corectă a sensurilor dramei presupune o atenţie suplimentară acordată relevării semnificaţiei autentice a sintagmei. „Cetate de hotar" nu constituie o localizare spaţială obiectivă între două state medievale, ci un tărâm imponderabil, un spaţiu imaginar fabulos, cu valenţe magice. „Hotarul" în care fiinţează cetatea dunăreană este între două dimensiuni metafizice; situată între „aici" şi „dincolo", între concret şi abstract, între real şi virtual, cetatea dunăreană este „un chip al veşniciei" care face posibil accesul la absolut. Între zidurile sale frânturi venite de „dincolo" sunt revelate celor de „aici", iar muritorii pot astfel realiza „saltul ontologic" înspre transcendent. Este însă, ca dealtfel şi biserica Meşterului Manole, un hotar tensionat, în care converg forţe obscure şi (i)realităţi stranii, pentru a se întâlni şi, într-o confruntare supremă, a afla o soluţie mântuitoare dilemei spirituale (angoasei existenţiale) a omului. Toate personajele par vag ireale întrucât, în bună măsură, sunt, într-adevăr, făpturi care depăşesc limitele realului, trăiesc „peste fire". Sunt, în ultimă instanţă, ipostaze ale unor principii de natură spirituală care se întâlnesc într-un tărâm magic pentru a revela mitul autentic. Lucian

Blaga porneşte, odată în plus, de la o determinare istorico-religioasă, pe care însă o reconfigurează considerabil într-un efort personal de a revela absolutul.

Tărâmul imaginat de dramaturg în *Cruciada copiilor* nu are nicio denumire: „Dragul meu, ţara aceasta a schimbat atâtea nume că acum nu mai are nici unul”. Este acelaşi tărâm configurat în toate piesele autorului, tărâmul unic în care cunoaşterea luciferică este sau era odată posibilă, tărâmul acelei minus cunoaşteri, care potenţează misterul, al acelei zero cunoaşteri, care îl întreţine şi, câteodată, al acelei plus cunoaşteri, care şi-l îndepărtează, cum este cazul dramelor psihanalitice „ale zilelor noastre”. În 1212 este, încă, un tărâm de basm care, dacă şi-a pierdut valenţele mitice, le păstrează încă actuale pe cele magice: „bălauri” nu mai sunt, „de, ici-acolo se mai găseşte câte un pui, dar copii nu mâncă, nu trebuie să vă speriaţi. Îi hrănesc oamenii cu prescură, şi-i cheamă aşa cum strigi puii de găină: pui, pui, pui, pui, pui, pui! Şi atunci puii de balaur ies din fierea bălţilor, de pe sub straiul şi lintea broaştelor şi vin întinzând gâturile. Sunt aşa de mici că oamenii nu se mai pot scălda în sângele lor. Păcat, nu-i aşa?”. Prin urmare spaţiul (spiritual) arhaic, al forţelor demonice, al bălaurilor sângeroşi, s-a demitizat. Regretul final, „Păcat, nu-i aşa?”, sugerează că ordinea umanului nu mai are asupra cui a se împuternici, nu mai există un principiu antagonic, al dizarmoniei universale, faţă de care umanitatea să se raporteze disociativ şi astfel să îşi configureze un profil identitar. Sălbăticiunile mitice domesticite, reduse la statutul ingenuu de pui neajutoraţi, hrăniţi nu cu carne de om, ci cu prescură, sugerează permanentizarea unei stări edenice a vieţuirii umanităţii, un paradis al firii universale însăşi, în care copiii cruciaţi ar putea poposi pentru a fiinţa în plenitudine şi pace existenţială, într-o ataraxie a sufletului.

Paradoxul şi drama cruciadei copiilor din piesa lui Lucian Blaga sunt determinate de imposibilitatea asumării opţiunii corecte: în loc să caute un iluzoriu şi inaccesibil Sfânt Mormânt către un nedefinit miazăzi terestru, copiii ar fi trebuit să poposească în cetatea „de hotar” unde ar fi aflat deopotrivă mântuire sufletească şi

revelaţie spirituală. Însă copilul cel mic răspunde sec: „Păcat". Aşadar păcat că „voinicii nu se mai pot scălda în sângele puilor de bălauri", păcat că principiul dizarmonic nu mai există, omul trăieşte iluzia necesităţii acestuia existenţei şi manifestării acestuia, iar dacă nu îl mai poate afla în imediata apropiere, îl reinventează. Răspunsul concis al copilului cel mic este o eroare similară cu dorinţa Vochiţei din *Înviere* de a pleca de acasă, către necunoscut, iar ciuma care se abătea acolo imediat asupra satului natal îşi va face simţită prompt prezenţa şi în cetatea dunăreană. Cruciada copiilor este o dezvoltare de o amplitudine superioară a drumului fecioarei din pantomimă: ambele constituie o peregrinare eronată, dintr-o înţelegere falsă a rosturilor ontologice (şi a ordinii ontice). În loc să cutreiere aiurea spaţiul către un fantast Sfânt Mormânt al Ierusalimului terestru, copiii ar fi trebuit să poposească, pentru a se împlini metafizic, în cetate, tărâmul unic, primordial, arhetipal, edenic.

O imagine răsturnată în oglindă a neliniştii care şi-a aflat izvor şi matcă în cetate odată cu trecerea cruciaţilor este oferită de Dascăl prin caracterizarea trecutului îndepărtat al tărâmului cu reminiscenţe dacice: „Altădată pe timpul acesta era bucurie mare prin podgorii, pe toate dealurile – zeii cu chip de ţap nu cereau asemenea jertfe, copiii se-mpodobeau cu viţă roşie". Replica pare a fi un ecou al primei piese a autorului, *Zamolxe*, iar faptul că Lucian Blaga revine la atmosfera începuturilor dramaturgiei sale, care coincide cu originile etnico-spirituale ale neamului său, susţine pledoaria de a interpreta întreaga paradigmă a teatrului autorului ca o tentativă estetică de a releva spaţiul matrice, arhetipal, generator. În „vârsta edenică" astfel nostalgic exprimată nu se cereau jertfe inocente în numele credinţei, iar „bucuria din podgorii" sugerează starea de graţie a sufletului uman aflat încă sub auspiciile absolutului. Teatrul lui Lucian Blaga este expresie a preocupării sale constante de a surprinde estetic esenţa spaţiului mioritic, numită de el „apriorism românesc": „În fond acest apriorism nu înseamnă altceva decât o circumscriere filosofică mai pregnantă a afirmaţiei despre existenţa unor factori stilistici activi care-şi pun pecetea neîndoielnică pe produsele

geniului nostru etnic”[1]. Autorul a configurat *Cruciada copiilor* tocmai pentru a releva apriorismul românesc privit ca matrice stilistică, spirituală autentică, în planul absolutului. Opoziţia de suprafaţă ortodoxism-catolicism nu este partinică, nu este o pledoarie de facto pro sau contra uneia dintre confesiuni, nu este o vânătoarea de vrăjitoare şi nici o idealizare, cruciada este un prilej revelator al apriorismului românesc, al cărui ultim chip sau manifestare este acest tărâm de hotar, fantast, halucinant, dar popas întremător şi nu peregrinare absurdă: „noi nu ne găsim aici în apus nici la soare răsare. Noi suntem unde suntem: cu toţi vecinii noştri împreună – pe un pământ de cumpănă”[2].

Prin opoziţie, timpul prezent, al cruciadei copiilor, este unul care anunţă apocalipsa: „Măria ta, soarele intră în casa a treia. Luna şi cu alte trei planete în neobişnuită întâlnire. Copii lunatici o să umple apa şi pământul. La capătul drumului lor stă scorpionul în unghi de pândă”. Zodiile anunţă o răsturnare a ordinii fireşti a umanului, „copiii lunatici” fiind fiinţe revendicate de un principiu devitalizant, straniu, care le rezerva moartea absurdă şi sterilă, „scorpionul” infestându-i şi secerându-i înainte ca periplul lor existenţial să fie valorificat pozitiv. Copiii sunt, într-adevăr, posedaţi, după cum reiese din descrierea Dascălului: „Nu tăgăduiesc că am văzut şi eu copii atinşi de boala de care vorbeşte Cuvioşia sa. Îi cunoşti după multe semne şi mai vârtos după uitătură, că toţi cei atinşi se schimbă într-un fel. Privirea lor începe s-alunece pe lângă făpturi, şi ochii lor se pierd şi aleargă totdeauna mai departe decât le este ţinta (…). Mersul lor e o alunecare şi ca o plutire. Parcă şi-ar căuta drum pe o apă şi nu pământ. Sunt unii care uită că au părinţi, şi puşi în faţa lor nu-şi aduc aminte de ei. Siliţi să şi-i amintească, ei zic: Mamă, eu nu am mamă, tată, eu nu am tată”.

Uitarea identităţii biologice semnifică anonimizarea sinelui, ceea ce răzbate din răspunsul Întâiului copil la întrebarea Doamnei

---

[1] Idem, *Apriorism românesc* în vol. cit., p. 217-218.

[2] *Ibidem*, p. 219.

„Care ţi-e numele?”: „N-avem nici unul , purtăm toţi acelaşi nume”. Copiii nu mai au origine biologică, nu mai identitate socială şi individualitate spirituală, fiind toţi subordonaţi nediferenţiat unui principiu unic, suprem, numit „boală sufletească”: „O boală ne ameninţă şi acum, care nu se ia din vânt, ci din lumină, şi din ochi în ochi trece de la copil la copil. Eu n-aş mai îngădui micilor cruciaţi să-şi depene drumul prin cetatea noastră. Boala sufletului e molipsitoare ca şi cea a trupurilor” o sfătuieşte Dascălul pe Doamna. Această „boală a sufletului” este una dintre „ficţiunile matcă” ale creaţiei autorului, dramatice sau lirice, echivalată cu dionisiacul, vitalismul, sângele, inconştientul, puterile, numită zeu, bălaur, Satana, Dumnezeu chiar, care însă cel mai bine este de identificat în ceea ce Lucian Blaga defineşte conceptul „daimonion”. Constituie principiul ontic manifestat în ontologia omului. Dacă în *Ivanca* era „vântul cald”, în *Înviere* vântul stihiic al ciumei, aici este lumina. Faptul că lumina este mediul sau forma de propagare a agentului patogen impune o interpretare metaforică: spiritualitatea creştină greşit asumată poate conduce nu spre mântuirea sufletului, ci spre neantizare ontologică (soteriologicul şi escatologicul devin astfel o imposibilitate).

Copiii sunt, în mod vădit, „numai victimele unei psihoze mistice, aşa cum miturile eschatologice o exprimau în vremea cruciaţilor”[1]. Însă condiţia acestor cruciaţi candizi este una tragică, întrucât ei se regăsesc în postura unui Orfeu modern, pentru care drumul întoarcerii este curată fantasmă, un Orfeu a cărui cale se aşterne strict înainte[2], spre luarea în posesie a unui destin iluzoriu: „De unde venim? Anevoie am putea să-ţi răspundem. Dar de ce să ne întoarcem privirile când înainte atâta cale ne mai aşteaptă?!”. Ideea se regăseşte în lirica autorului: „Înapoi nici un drum nu mai duce”, afirmă în *Epilog*, sau „Drumul întoarcerii nu-l mai ştim” în

---

[1] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara. Editura Facla, 1985, p. 135.

[2] Cf. V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veşniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2003, p. 185.

Ioan se sfâşie în pustie. Calea care îi aşteaptă poate fi îmblânzită şi străbătută prin profesarea unei magii orfice specifice: „Măria ta, vezi toiagul meu? Câteodată, toiagul meu e fluier şi când cânt cu el se-ntăresc copii slăbiţi, s-adună iar cei ce se-mprăştie. Şi mergem spre Ierusalim şi vom cânta lângă Sfântul Mormânt şi-n grădina minunilor unde mieii mai asudă şi azi sânge". Fluierul invocat este o prezenţă şi în lirica autorului, unde popasul final al călătoriei întreţinute de magia sa este lipsit de orice echivoc: „Câteodată prin fluier de os strămoşesc / mă trimit în chip de cântec spre moarte" (*Fiu al faptei nu sunt*). Semnificaţia morţii prin cântec poate fi însă pozitivă, o împlinire existenţială, ieşirea din abis şi intrarea în absolut, după cum reiese dintr-o suită de poezii, precum *Unde un cântec este*:

„Unde un cântec este, e şi pierdere
zeiască, dulce pierdere de sine.
Dar cel ce-ascultă dobândeşte viu contur
în armoniile treptat depline.".

Cântecul intonat de copii în peregrinarea lor tragic-orfică îşi are sorgintea şi finalitatea în dimensiunea transcendentă a morţii, după cum sugerează tânguirea Doamnei: „Am deschis fereastra: cântecul copiilor. Am închis fereastra: cântecul copiilor. Mi-astup urechile, acelaşi cântec – trist, lung, nepământean – ca o chemare din somn, ca un drum spre moarte". Este cântecul care îi îndrumă pe calea dintre cele două morminte: somnul increatului şi moartea prin creaţie. Este un anestezic soporific ce îi suspendă în afara grijilor materiale şi biologice (frigul, foamea, oboseala) pentru a-i proiecta către pacea absolută, conform principiului mistic „pentru a renaşte în Dumnezeu, trebuie să murim în lume". Originea acestui principiu se regăseşte, paradoxal sau nu, tocmai în „umanitatea lui Cristos, din mărturia morţii lui şi a învierii sufletului în Dumnezeu, după cuvântul apostolului Pavel şi al lui Augustin"[1]. În istoria piesei autorul pare a avea tendinţa de a sugera că mai mult decât caracterul

---

[1] *Ibidem*, p. 134.

sfânt al mobilului cruciadei este de reţinut sacralitatea făpturilor cruciaţilor înşişi. Doamna se extaziază: „Ce chipuri de basm! Te uiţi la ei să le vezi cercurile de sfinţi deasupra capetelor, şi te-ntrebi unde şi le-au lăsat”. Este o altă modalitate de a releva trăirea cruciaţilor de către un principiu cosmic absolut, de „daimonion”, ce îşi află astfel o cale de manifestare.

„Să mergem prin apă / să mergem prin vânt / să mergem, să mergem / la Sfântul Mormânt” intonează corul copiilor. Punctul terminus al periplului unidirecţional al cruciadei, mereu înainte, îl constituie Sfântul Mormânt din Ierusalim. Această determinată spaţială a istoriei dramei este mult mai bine evidenţiată în piesă în raport cu tărâmul de hotar al cetăţii dunărene. Pe de o parte revine ostentativ şi obsedant în replicile tuturor personajelor, acestea se definesc, se trăiesc şi se risipesc în funcţie de conceptul Sfântului Mormânt, pe de alte parte acesta nu este, paradoxal, niciodată o prezenţă fizică efectivă în desfăşurarea conflictului de idei, niciunul dintre personaje nu va răzbi până la Ierusalim. Aceste două aspecte ne determină să îi acordăm Sfântului Mormânt statutul de pură abstracţiune sterilă, în neputinţă de a fi revelată viabil şi fecund contingentului, aflată astfel în directă opoziţie cu tărâmul dunărean care, chiar dacă infuzat de magic şi reminiscenţe mitice, rămâne însă unicul spaţiu spiritual autentic pentru fiinţarea umanităţii. *Coincidentia oppositorum* este construită pentru a releva, subtil, primatul prin unicitatea autenticităţii a „apriorismului românesc”, matrice arhetipală.

Sfântul Mormânt este o obsesie a spiritului care şi-i revendică, prin contaminare, pe toţi cruciaţii, de odinioară şi de acum, bărbaţi şi copii, „e mireasa tuturor”, fiecare ar dori să fie „cel ce se va juca lângă mormântul Domnului”. Hrană sufletească, iluzoriu izvor de întremare spirituală, Sfântul Mormânt asigură dacă nu supravieţuirea atunci subzistenţa omului până la a determina ignorarea factorilor materiali, biologici, ai condiţiei umane: „Lapte de capră? Nu. Mă duc la Ierusalim”. Caracterul utopic al obsedantului Mormânt sacru şi futilitatea angoasantă a eternei tentative de a-l

(re)cuceri devin evidente odată cu momentul în care se admite că dintre cruciade „până acum nici una n-a dus la cer”. Frustrantă devine şi peregrinarea în sine, întrucât semnificaţia acesteia rămâne problematică, deschisă atât căderii în abis cât şi saltului în absolut: „s-a mai găsit un drum spre matca vieţii” vs. „la Ierusalim se porneşte ca spre vis şi moarte”. Realitatea obiectivă demonstrează că Mormântul în sine este irecuperabil faptic, astfel devenind accesibil doar prin moarte. Zădărnicia rătăcirii fantaste presupune un paradox amar, toţi cruciaţii se grăbesc spre un Mormânt intangibil doar pentru a sfârşi în dobândirea propriului mormânt. Toţi zoresc înspre moarte: „Da, cruciadă după cruciadă s-a pornit pentr-un mormânt. Şi cruciadă după cruciadă s-a topit în nisipul deşertului”.

În nisipul deşertului Sfântul Mormânt adoptă mai degrabă valenţele unei fata morgana decât ale unui mitic Sfânt Graal. Revenirea la condiţia esenţializat minerală a nisipurilor este o modalitate a anonimatului prin care poţi dobândi acces la absolut, la sensul ontic, de a-ţi proiecta efemeritatea individuală în eternitatea cosmică. Dar o astfel de reintegrare în unitatea supremă se petrece prin irosirea timpului rostitor. Omul renunţă la eul său fără a-şi fi împlinit, valorizat pozitiv timpul cu rost virtual al existenţei terestre. Cruciatul se rătăceşte , se pierde pe sine în nisipul deşertului fără a fi săpat o fântână în care să izvorască apa (ca simbol gnoseologic, ontologic, teologic sau artistic, după caz). Aceasta este condiţia cruciaţilor surprinşi în căutarea „armoniilor depline”, nu îşi dobândesc, ci îşi irosesc „viul contur”. Drumul lor nu este unul de instituire a vieţii, ci al destrămării în moarte. Imediat după expulzarea copiilor din cetate Doamna are intuiţia premonitorie a destinului care le este rezervat: „I-am visat – era parcă un câmp cu mii de gropi, şi copii cu miile se coborau în morminte – cântând.”.

Cruciaţii sunt catolici. Pentru călugărul Teodul „draci trebuie să fie călugării, draci care cred în Hristos”, militanţi neobosiţi pentru „faptele crucii”. Atitudinea stareţului Ghenadie este desigur antagonică: „Catolicii au uitat de Ierusalimul de sus pentru Ierusalimul de jos. Au uitat de Domnul pentru mormântul Domnului

şi pe urmă au uitat mormântul pentru faptele lumii şi pentru ispitele din toate furtunile şi de la toate răscrucile”. Afirmaţia gravă doreşte a releva utilitarismul catolic militant, aflat în contradicţie cu pasivitatea ortodoxă altruistă: „Noi nu cunoaştem decât un singur Ierusalim, cel de dincolo de viaţă, cetatea luminii, care a fost, este şi va fi în toţi vecii! Oricât de scumpă ne-ar fi ţara prin care-a umblat Domnul nostru, oricât de dragă ţărâna atinsă de picioarele lui, oricât de iubită apa peste care-a umblat – cetatea cerului unde el stă de-a dreapta tatălui e totuşi iubirea noastră cea dintâi şi dorul nostru cel mai mare”. Ortodocşii nu înţeleg necesitatea militării pentru luarea în posesie a unei frânturi de contingenţă din moment ce ordinea sacrală se permanentizează, în absolut, indiferentă la determinările efemere, de circumstanţă şi context. Doar „cetatea cerului” este cea care necesită abnegaţie, de ordin strict spiritual, nu de genul militantismului cruciat. Teodul acuză la rându-i: „stareţul şi călugării voştri se gândesc numai la ospăţul Crăciunului şi nu la faptele crucii”.

Cei doi monahi au viziuni ireconciliabile, dar totuşi nu se poate susţine că Teodul este un exponent exemplar, tipic al catolicismului sau că Lucian Blaga se situează făţiş de partea lui Ghenadie. Pentru a releva limitările stareţului ortodox, dramaturgul construieşte un personaj pitoresc, Dascălul, a cărui identitate polifonică integrează statutul de dascăl, sfetnic, doftor, cărturar, zodier, tot ceea ce monahul ortodox nu este capabil a fi. Ghenadie nu reprezintă, aşadar, vocea autorului, ci, asemenea lui Teodul, pare a fi „doar” vocea unei confesiuni limitative, închistată în coordonatele strâmte ale unei dogme de care filosoful Lucian Blaga se delimitează prin imaginarea unor „erezii păgâne”, a unor mituri personale.

În ceea ce îl priveşte pe Teodul, acesta nu poate fi socotit „cleric creştin şi poate sfânt, ci ca fiinţă demonică de o misterioasă şi poate ambiguă putere (nu se ştie, şi parcă nici el n-ar şti, dacă e un emisar al binelui sau al răului, dacă e inspirat de spiritul sfânt sau de

satana)”[1]. Pentru Teodul călugării sunt „draci care cred în Hristos”, aşadar demonicul ca intrinsec sacrului este afirmat implicit. Incertitudinea cu privire la propria natură Teodul şi-o întreţine calculat: „Eu îmi zic: Eu. Măria ta ai vrea să fiu Nimeni. Pentru ceilalţi oameni sunt o fiinţă între cele două. Ceva mai puţin decât o făptură, ceva mai mult decât nimic. Teodul călugărul!”. Între „ceva mai mult decât nimic” şi „mai puţin decât o făptură”, Teodul pare a fi un principiu: „Nu sunt om măria ta. Călugării nu trebuie să fie oameni. Sunt flacără într-un trup biciuit”. Teodul merge până la a afirma lipsa de „însufleţire” a principiului pe care-l reprezintă: „Nu, măria ta, n-am suflet. Un călugăr n-are suflet. Eu nu sunt decât unealta unui gând, aspră şi crudă unealtă, alt nimic.”. Neavând suflet, Teodul nu mai aparţine dimensiunii umanului. Şi Meşterul Manole se considera tot „unealtă”, extrapolând o generalizare a fatalităţii daimonice: „Eu am fost numai o netrebnică unealtă, o scândură în schelele pe care le dărâmi (…). Aşa suntem noi, unelte şi scânduri în schele; unii-şi dau seama mai curând, alţii mai târziu”. Dacă meşterul conştientiza predestinarea prea târziu, călugărul Teodul şi-o asumă funciar, chiar dacă exprimă şi un vag regret de a-i fi imposibil să refuze statutul covârşitor, neomenesc: „Crezi că pentru mine nu e greu? O, cât e de greu, cât e de greu. Şi mi-e milă de toate mumele, că nu mai am somn şi odihnă (…). O, ce greu mi-e, Doamnă, dar nu pot altfel”. „Altfel” nu putuse nici Manole, şi chiar dacă ezitarea călugărului e minimă în comparaţie cu a lui Zamolxe sau a Popii, totuşi Teodul aparţine unei largi galerii de personaje ale dramaturgiei lui Lucian Blaga, actanţi care se regăsesc supuşi principiului cosmic, transcendent, absolut, acelei „flăcări” sau patimi daimonice, începând cu Zamolxe şi continuând cu Ciobanul, Nona, Moşneagul, Popa, Daria, Tatăl, Ivanca, Luca, Constandin, Vochiţa, Manole şi acum Teodul cu toţi copiii cruciaţi. Într-o asemenea

---

[1] Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. ***, *Lucian Blaga interpretat de…*, studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti. Editura Eminescu, 1981, p. 208.

perspectivă se poate conchide: „opoziţia dintre catolicism şi ortodoxie, simplă antiteză fără efect”[1].

Călugărul Teodul pare a fi intrat prin fântână în cetatea aprig străjuită, ceea ce determină reacţia instinctuală a Doamnei: „să nu mai bea nimeni apă din fântână”. Fântâna folosită ca mijloc de acces de către călugăr este simbol al cunoaşterii (în acest caz, al posibilei revelaţii mistice), iar reacţia Doamnei constituie o tentativă deznădăjduită de a se opune principiului absolut ce se manifestă ca agent patogen în rândul supuşilor cetăţii. Interdicţia de a bea apă din fântâna „infestată”/contaminată de Teodul este sinonimă cu interdicţia adresată tuturor copiilor cetăţii de a intra în contact cu armata cruciaţilor. Dar „psihoza mistică” se propagă nestăvilită de tardivele intervenţii ale Doamnei, iar cel mai semnificativ caz de prozelitism îl constituie chiar fiul ei, Radu.

Radu nu poate scăpa de sub incidenţa sorţii hărăzite, acest fapt fiind identificabil, alegoric, în chiar debutului piesei, unde predestinarea este sugerată la nivel ludic. Lucian Blaga apelase la parabole ludice şi în cazul copiilor din *Zamolxe* sau al Mirei din *Meşterul Manole*. În *Cruciada copiilor* Radu joacă şah cu Ileana, iar la un moment dat se constată încolţit pe tabla de joc, „şi din spate, şi din faţă, şi din aripi. M-ai închis ca într-un ţarc!”. „Ţarcul” rezervat lui Radu este acel „cântec al obârşiilor şi al sfârşiturilor în neschimbarea aceluiaşi cerc” pe care îl conştientiza Manole. Radu este ciuntit şi de aripi, nu mai are nici măcar opţiunea iluzorie a lui Icar şi a Meşterului Manole din legendă. Copilul este, din prima scenă a dramei, sortit pieirii, întocmai cum Vochiţa era sortită de la bun început întoarcerii la originea vetrei natale. Sunt destine fixate cu subtilitate de dramaturg, din primele rânduri ale pieselor.

Al treilea copil cruciat îşi recunoaşte dorul funciar de Ierusalim, situându-şi-l sub auspiciile unei consacrări sacrale: „a zburat peste noi porumbelul Sfântului Duh, şi am luat de la el dorul de plecare”. A fost relevată importanţa şi semnificaţia dorului în

[1] *Ibidem*.

dramaturgia lui Lucian Blaga, în special în piesele *Înviere* şi *Meşterul Manole*, în relaţionare cu filosofia autorului, prin studiul *Despre dor* din volumul *Spaţiul mioritic*. Acest dor îşi află popas şi în sufletul lui Radu: „Mamă, mi-a aprins cineva inima, şi e în mine ca un dor. – Mamă, parcă nu mai am mamă. – Parcă m-am născut în Ierusalim". Radu îşi caută pacea increatului, locul de obârşie, din care s-a ivit în lumină, ataraxia sufletului, pe care o identifică nu cu pântecul matern, ci cu Sfântul Mormânt: „Dacă tu eşti Mormântul, sunt al tău". Deşi declară că „astăzi nu se cuvine să mă gândesc la întoarcere, astăzi trebuie să mă gândesc numai la plecare şi la drumul ce ne aşteaptă", plecarea sa este către moarte, drumul său, aparent obsedant înainte, este unul al întoarcerii la primordial, la nefiinţă, la increat, la condiţia monadei care doarme în aşteptarea tuturor virtualităţilor devenirii.

Acest increat şi plenitudinea sa şi-l doreşte şi Doamna pentru fiul ei. Dar soluţia aflată de mamă este una paradoxală, nefirească şi chiar grotescă: „Oh, de ce l-am născut? De ce nu l-am purtat întotdeauna în mine? În lumea pântecului unde nu sunt boli, unde e cald fără soare, unde copilul creşte fără să mănânce, unde totdeauna se joacă şi niciodată nu plânge". Dorinţa mamei este una deznădăjduită, extremă şi falsă, întrucât consideră că cea mai adecvată dimensiune de fiinţare ar fi chiar cea a nefiinţei. Opţiunea, eronată, a mamei, este însă determinată de intuirea că timpul rostitor al vieţii fiului ei se scurge fără împlinire. Fiinţa copilului se stinge cu fiecare zi un pas întrucât i s-a interzis să purceadă către iluzoriul Ierusalim terestru din deşert: „Inima, mi se scurge pe subt uşă – şi prin ziduri. Inima! Eu sunt ostaşul Mormântului!". Pentru băiat, viaţa este lipsită de rost dacă nu îşi urmează dorul funciar sinelui, acela de a se înregimenta în armata cruciată pornită într-un marş al deşertăciunii pentru un fals şi nociv ideal: „În suflet are un dor prea mult, şi steaua Mormântului îl cheamă încetul cu încetul, şi picătură cu picătură la ea". Contradicţia se naşte între puterea ontică, reprezentată de Teodul, care „a lăsat în copil dorul Mântuitorului!" şi voinţa umană, a vieţii individuale, reprezentată de Doamna. Pentru

principiul cosmic viaţa consumată cu rost este doar aceea supusă nemijlocit şi total puterii sale absolute, iar pentru om timpul rostitor consumat pentru acest principiu daimonic al fatalităţii este una irosită fără valorificarea valenţelor sale plenare, specifice, de afirmare pozitivă a fiinţei. Între firea universală şi fiinţa individuală, două principii aparent ireconciliabil antagonice (nu şi antinomice), Radu şi toţi copii cruciaţi se destramă ca identităţi individuale pentru a se „împlini” într-un iluzoriu absolut abstract.

Ulterior plecării cruciaţilor din cetatea de hotar, acest spaţiu nu mai poate fi acel tărâm „de cumpănă”, farmecul magic s-a destrămat: „s-a lăsat peste toate domnia sfârşitului”. Castelul se degradează material întrucât şi-a pierdut puritatea spirituală, a fost „contaminat” de principiul absolut reprezentat şi propovăduit de Teodul: „astăzi toţi oamenii trăim în închipuiri bolnave (…). S-a dus somnul din cetini, şi ne doar toate cele, corpul, mâinile, inima. E ca o apăsare în noi şi nu mai găsim cuvintele şi gândurile se învârtesc în ţeastă”. Elementele revitalizante ale firii, principiile vieţii se transformă în emisari ai morţii: „Şi ploaia asta de toamnă ne-apasă aşa, fără capăt. A avut oare un început? N-a avut. Asta-i ploaia morţii, fără început şi fără sfârşit”. Până şi simbolul divin este perceput ca mesager morbid: „Porumbelul Sfântului Duh s-a preschimbat în corb (…). L-aud croncănind – cronc – cronc – corbul Sfântului Duh!”. O apocalipsă ameninţă spaţiul mioritic, similară aceleia anunţată de ciuma din *Înviere* sau de sicriele de pe Argeşul revărsat în *Meşterul Manole*.

Lucian Blaga oferă destule indicii pentru a identifica „cetatea de hotar” cu spaţiul mioritic al filosofiei sale. Unul dintre acestea este apariţia unei mame care-şi caută copilul pierdut: „De două luni tot umblu, în urma lor – prin multe ţări şi multe cetăţi – îmi caut copilul. – Îngerul meu s-a dus cu rătăciţii (…). Şi-acum umblu şi-l caut – nu e nicăieri. Cine-l spală şi cine-l piaptănă? S-a dus. – Copilul meu nu l-aţi văzut? Avea păr cum e floarea soarelui – şi ca dediţeii vineţi”; „Unde nu te-am căutat. Pe toţi vameşii la toate podurile i-am întrebat, nimeni n-a ştiut să-mi spuie nimic. Dădeau din umeri – Nu

ştim nimic (…). De câte ori nu m-am oprit şi nu mai ştiam încotro. Şi mă luam la întâmplare după mersul vânatului până găseam iar urmele cetelor. Am trecut pentru tine multe ape, am înfruntat pădurile şi-am biruit pâcla, am blăstămat şi am nădăjduit. Şi am murit de o mie de ori". Sunt certe reminiscenţe din balada populară *Mioriţa*, cele două mame, cea din cântul folcloric şi cea din piesa cultă, împărtăşind aceeaşi ardoare şi durere în căutarea feciorului înstrăinat întru moarte. Dar Lucian Blaga nu se opreşte doar la *Mioriţa* pentru a autohtoniza specific spaţiul cetăţii dunărene. Autorul construieşte convingător apriorismul românesc prin configurarea unui puternic fond ancestral, primar, sugerat nu doar prin vagele reminiscenţe dacice deja menţionate, ci mai ales prin straniul personaj al Ioanei Zănatica.

Teodul călugărul constituie figura străinului, neaderenţa lui la „cetatea de hotar" fiind determinată de calitatea de venetic, de reprezentant al unei confesiuni diferită de cea împământenită, dar mai ales de statutul de „unealtă" a principiului transcendent. Prin opoziţie Ioana Zănatica este figura autohtonă. Fiinţa aceasta, mai stranie decât Teodul, este la rândul ei trăită de daimonie, dar daimonul ei se manifestă într-o ireconciliabilă confruntare cu cel al călugărului. Ioana Zănatica este în fond singura reprezentantă a cetăţii care se opune cu înverşunare călugărului, până la a-l sfârteca. Şi aceasta deoarece Ioana este „unealta" spiritului locului (precum Găman al „puterilor pământului" în *Meşterul Manole*), cu originile cel puţin până în vremurile mitice ale dacilor, după cum reiese din primele sale cuvinte: „Părinte, nu mă lăsa. Botează-mi copilul, puiul de lup! Botează-mi puiul, părinte!". Acest pui de lup este ultimul vlăstar al totemului mitic al dacilor, seminţia originară, neam a cărui relaţie cu lupul mergea până la identificare. În prezentul cruciadei copiilor valenţele supranaturale ale fiarei sălbatice sunt reduse la statutul unui mic neajutorat, după cum şi balaurii de odinioară nu mai sunt reprezentaţi decât de pui domesticiţi hrăniţi cu prescură. Şi puiul de lup trebuie botezat, aşadar integrat ritului unei noi religii, cea creştină. Semnificaţia puiului de lup în iminenţa şi necesitatea de

a fi botezat constă în încadrarea unei ancestrale mitologii şi spiritualităţi autohtone în datele noii configuraţii religioase a umanităţii. Aceasta pentru ca spiritul primordial, genuin, să fie salvat ca fond, prin conferirea unei noi forme. În acest sens pot fi relevate similitudini cu fondul mitului lui Isus-Pământul din *Tulburarea apelor*, variantă adaptată a credinţei Orbului din *Zamolxe*. Întâlnim astfel o continuitate şi o unitate de viziune în opera dramatică a lui Lucian Blaga (cu diferenţa formală că în acest caz spiritualitatea autohtonă nu mai este ameninţată de principiul cosmic sub înfăţişarea lutheranismului, ca în *Tulburarea apelor*, ci a catolicismului). Triumfător nu va ieşi nici acum ortodoxismul, ci apriorismul românesc, undeva în confluenţă cu o viziune statornicită a istoriei credinţelor şi ideilor religioase: „ceea ce trebuie să spunem, răspicat, este că miracolul istoric al creştinismului se datoreşte în primul rând capacităţii sale de *salvare* a numeroaselor tradiţii, credinţe şi ritualuri străvechi, de *salvare*, iar nu de simplă asimilare”[1].

Ioana Zănatica aparţine htonicului originar. După ce este siluită de cruciatul „cu sămânţă de lup şi cu cruce roşie pe umăr”, femeia se refugiază în sălbăticie: „şi m-am dus în pădure şi m-am făcut lupoaică în cetini, pe urmă… pe urmă am născut un pui de lup”. Puiul de lup se naşte fatidic sub auspiciile dorului funciar de creştinism, întrucât „tat-so a avut cruce pe umăr”. Substratul ancestral, pe care-l putem denumi dionisiac, htonic sau fond nelatin, se disipează considerabil în acest ultim pui de lup, elocvent fiind în acest sens botezul profesat de Ioana, în care puiul se leapădă de Satana: „Îi părea rău, dar tot s-a lăpădat, că n-a avut încotro”. Neavând încotro, strania ontologie ancestrală se umanizează, se armonizează apolinic prin încadrare în datele creştinismului, fără însă ca demitizarea să ajungă până la stadiul devalorizării exhaustive. Acum se realizează o simbioză între tendinţe contrarii, primitivitatea exacerbată a ancestralului şi umanismul temperant al

---

[1] Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, în vol. *Drumul spre centru*, Bucureşti. Editura Univers, 1991, p. 476.

creştinismului, astfel asigurându-se perpetuarea valenţelor spiritului primordial, permanentizarea misterului, zero cunoaşterea din filosofia autorului.

Starea edenică din cetatea de hotar este destrămată de intruziunea spiritului străin al lui Teodul, care şi-l va revendica şi aroga până şi pe ultimul pui de lup, care pleacă la rându-i în cruciadă, vrăjit de o fata morgana, cu privirea aţintită obsesiv înainte: „A doua zi Teodul a trecut cu copiii prin pădure, mi-a văzut puiul sub rădăcini şi i-a făcut un semn şi puiul meu s-a luat după el. Măria ta, barem de şi-ar mai fi întors o dată capul, dar nu! A plecat la Ierusalim”. Dispariţia ultimului vlăstar al ancestralului autohton determină dezintegrarea coordonatelor magice ale universului care-l adăpostea şi permanentiza: „şi de când a plecat – şipotul din pădure nu mai e bun, a putrezit toată apa şi-a făcut viermi”. Izvorul din pădure, simbol al eternei resurecţii a spaţiului mioritic, s-a devalorizat până la a sugera zădărnicia existenţei, consumate fără rost, pentru a sfârşi într-un morbid regat al viermilor, personaje ale morţii lipsite se semnificaţii şi potenţe ale spiritului pozitiv. Sufletul s-a pierdut, „somnul din cetini s-a dus”.

Ioana Zănatica nu este un simplu caz de licantropie: „mă zvârcolesc şi din Ioană mă fac lupoaică”. Ioana Zănatica şi Teodul călugărul constituie ipostazele extreme ale semnificaţiei dramei: „aceste două creaturi demonice exprimă conflictul adânc al dramei, în care-i angajată Doamna. Ioana zănatica e o «Doppelgängerin» a acesteia, redusă la principiul elementar, iarăşi «htonic», al instinctului matern”[1]. Afinităţile dintre Doamna cetăţii şi Ioana zănatica a pădurii ţin de htonicul pe care ambele îl reprezintă într-un fel, Ioana primar, Doamna elevat, dar întorcându-se explicit la acesta în momentul critic. Doamna cetăţii invocă tocmai pământul ca ultimă soluţie de a-şi salva copilul de la neantizarea într-o dimensiune a firii străină fiinţei sale: „Mă vând duhului din pământ, mă botez a doua oară întru numele cel mai spurcat: te lepezi de Hristos? Mă lapăd!”.

---

[1] Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 142.

Exact cu aceeaşi formulă puiul de lup al Ioanei Zănatica renunţase la Satana pentru Hristos. Doamna cetăţii profesează, în oglindă cu actul dublului ei elementar, o întoarcere pe un itinerariu care duce către arhetipal, către primitivitatea genuină a fondului ancestral: „Dă-mi lutul şi fierul, să-mi plămădesc iarăşi copilul! Mă lapăd de cerul cu stele şi mă închin ţie duh din adânc, dă-mi numai rugina pietrelor s-o pun în sângele lui, varul alb al stâncii să-l aşez în oasele lui. Dă-mi numai plumbul greu şi moale, să-l clădesc cum se cuvine, să nu-l mai soarbă nici plantele, nici Hristos!". Doamna renunţă la orice determinări sau consacrări de natură transcendentă, uranică sau christică, şi se închină abandonându-se puterilor htonice, relevate ca manifestări ale absolutului primordial fie şi prin natura lor elementară: sorgintea omului este în lutul, puterea pământului. Apriorismul românesc apare astfel ca fiind reprezentat la propriu de „pământul de cumpănă", care metamorfozat şi conferindu-i-se valenţe spirituale devine factor stilistic al „geniului etnic", o matrice generativă de valori, denumită „spaţiu mioritic".

Cruciada îi va nimici pe toţi copiii acestui tărâm, în frunte cu Radu şi puiul de lup, ucigând astfel „puritatea originară şi principiul eroului mitic al divinităţii", copilul având „funcţia simbolică, mitică, a «începutului», a primordialităţii"[1]. Cruciada distruge simbolicul, miticul, primordialul, ingenuitatea, toate coordonatele spiritului autohton absolut. Cruciada este un „nou eres – un eres ca multe altele, dar mai rău decât toate", fondat pe principiul abstractizat „între cer şi pământ numai nebunul alege pe cel din urmă". Acest principiu străin, care desemantizează şi devitalizează, nu pare a mai putea fi sancţionat de nicio altă instanţă, întrucât ar reprezenta el însuşi instanţa supremă, insondabilă, inefabilă, arbitrară şi malignă. Teodul apare ca un prinţ al întunericului, suveran al unei armate ce şi-a repurtat victoria prin propria decimare, astfel încât „la judecata din urmă judece-l cine i-a dat puterea să ia copiii!". Dacă Doamna cetăţii se dovedeşte neputincioasă într-o confruntare care îi depăşeşte

[1] *Ibidem*.

puterile magice (pierdute) şi înţelegerea (înstrăinată), Ioana zănatica, în schimb, îl sfâşie instinctual şi autoritar pe Teodul călugărul, sugerând astfel că apriorismul ancestral se impune, in extremis, asupra eresului funest.

În ceea ce-i priveşte pe cruciaţi, Lucian Blaga realizează un final revelator al dramei, după modelul din *Zamolxe*, *Tulburarea apelor* sau *Înviere*. Dramaturgul sugerează o iluminare spirituală şi o mântuire sufletească de ultim moment. Radu nu ajunge la Sfântul Mormânt din Ierusalim fiindcă i-a fost interzis să purceadă în peregrinare. Însă de îndată ce interdicţia a fost îndepărtată – şi călugărul Teodul suprimat –, copilul va păşi printr-un „mănunchi de raze", în singurul adevăratul „Ierusalim", cel spiritual, al credinţei purtate în suflet, nu cel material, utilitarist şi cazuistic. Împreună cu Radu se aud cântând „toţi cei ce-au murit" „viaţă pre moarte / au biruit". „Salvarea" finală seamănă frapant cu cea din *Înviere*, moartea fizică în contingent petrecându-se sub auspiciile divine, care consacră şi asigură soteriologia sufletului în viaţa de apoi.

Dincolo de interpretări cât se poate de pertinente ale piesei, potrivit cărora: „Ideea forţă în *Cruciada copiilor* este puterea fanatismului religios, reprezentată de călugărul Teodul, ca forţă a bisericii catolice, pentru o mântuire care desfiinţează *omul* prin *ideea* de om desăvârşit, mântuit în cer pe drumul cuceririi Ierusalimului pământesc"[1], sau: „o apologie a spiritualităţii ortodoxe, orientată către veşnicie, înţeleaptă, tolerantă cu viaţa lumească, pe care o ştie părelnică"[2], propunem opinia speculativă, poate mai dificil de argumentat, dar poate şi mai confină spiritului filosofiei lui Lucian Blaga: piesa urmăreşte în fond relevarea indirectă dar şi implicită a permanentizării apriorismului românesc înţeles ca matrice de factori stilistici. Între catolicism şi ortodoxie, confesiuni ale unei religii recente în istoria credinţelor şi ideilor religioase, confesiuni a căror răspândire în spaţiul românesc a cunoscut ea însăşi momente

[1] Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 142.
[2] Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 207.

confuze în răstimpul istoriei menţionat în piesă, 1212, Lucian Blaga este de fapt preocupat în a determina şi exprima estetic „existenţa unor factori stilistici activi, care-şi pun pecetea neîndoielnică pe produsele geniului nostru etnic”[1]. Dacă în *Meşterul Manole* urmărea preponderent tocmai „factorii stilistici” care determină configurarea creaţiei spirituale a „geniului nostru etnic”, mânăstirea ca produs al perspectivei sofianice, în *Cruciada copiilor* atenţia autorului se focalizează asupra spaţiului-matrice generativ, „pământul de cumpănă”[2], „cetatea de hotar” fiind un topos mental, ultima oază de stabilitate şi regenerare în calea stihiilor străine firii şi fiinţei mioritice.

„E un blestem sau începutul unei minuni?” se întreba retoric Doamna cetăţii. Autorul pare a sugera: cruciada copiilor este un blestem care determină începutul unei minuni (similar finalului din *Meşterul Manole*), destrămare urmată de revelaţia unei împliniri spirituale, un salt ontologic în absolut, undeva, „pe Dunăre în jos”.

---

[1] Lucian Blaga, *Apriorism românesc*, în vol. cit., pp. 217-218.

[2] *Ibidem*, p. 219.

VIII. *Avram Iancu* (1934). Viziune tragică asupra eroului mitic în misterul istoric

Dramaturgul Lucian Blaga extrapolează realitatea obiectivă a istoriei naţionale pentru a o transcende către dimensiunea metafizicului, sau, mai corect spus, a fatalismului şi a fatalităţii. Acribia documentară şi patosul, instinctual-autentic sau savant elaborat, par a prevala cantitativ şi calitativ, dar dincolo de deconcertanta dramă istorică se pot releva „imagini-sinteză" care revin statornic în întreaga operă dramatică a autorului, frânturi ale creaţiei estetice generate de aceeaşi „matrice stilistică", unică, a „spaţiului mioritic", care converg înspre o „circumscriere filozofică" a „geniului nostru etnic"[1]. Recursul la înfăptuirea unui eveniment istoric de către un om constituie doar un pretext pentru a revela, o dată în plus, incapacitatea fiinţei de a crea destine printr-un efort singular de voinţă al liberului arbitru, şi aceasta întrucât fiinţarea istorică este determinată de un principiu suprem, care impune ontologicului daimonia (transpusă în ordinea ontică prin fatalism). Împlinirea prin faptă a sinelui şi a istoriei constituie doar o aparenţă amăgitoare, întrucât la final nu se constată o reconfigurare a cadrelor istorice, iar sinele care contestă ordinea se destramă în nebunie,

[1] Lucian Blaga, *Apriorism românesc* în vol. *Spaţiul mioritic*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 218.

strivit de fatalitate.

Aceste considerații pot apropia teatrul lui Lucian Blaga de o reconfigurare a tragediei antice, accepţie amplu argumentată în conştiința criticii: „D. Blaga a înălţat un subiect atât de local la o potenţă cosmică, apropiindu-se de sensul metafizic al tragediei antice"; „În Avram Iancu, d. Blaga vede nu numai un erou naţional, ci un profet chinuit pe rugul unui mare vis, acceptat în spiritul popular ca un supraom, descins din mit şi scufundându-se în el, ca un erou eschilean"[1]. Afirmaţiile lui Pompiliu Constantinescu pot fi cel mult parţial valabile, întrucât, cel puţin programatic, Lucian Blaga nu îşi propunea să resusciteze caracteristicile şi valenţele tragediei antice – eventual propunea o tragedie modernă. Oricât ar părea de surprinzător, publicistul Lucian Blaga nu respingea doar drama bulevardieră, ci „se îndoia de procedura prelucrării miturilor antice din perspectivă modernă. Iniţiativa era hibridă şi nefolositoare, arăta el în *Fatalitate*, pe de o parte, pentru că «tragicul clasic are perspective metafizice, [iar] tragicul modern, nu»"[2]. Este adevărat că Lucian Blaga a militat pentru recuperarea şi sublimarea tradiţiei literare în sensul de a o reconfigura în climatul modernităţii, dar, în acelaşi timp, respingea vehement pastişa canoanelor antice: „Modernismul nu numai că exclude arta veche, dar presupune o rafinare continuă a simţului estetic prin arta trecutului. Noi suntem deci pentru modernism, dar nu pentru Eschil modernizat. Eschil să rămână Eschil"[3]. În aceste condiţii Avram Iancu nu poate fi considerat „erou eschilean" şi nici „supraom" în „spiritul zaratustrian" chiar dacă „nietzscheianismul este însă integrat în tonalitatea etnică, este

[1] Pompiliu Constantinescu, *Avram Iancu. Dramă într-un prolog şi trei faze; zece tablouri. Tiparul „Daci Traiană", Sibiu*, în „Vremea", anul VIII, nr. 383, 7 aprilie 1935, apud Lucian Blaga, *Teatru*, 2, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 238.

[2] Doina Modola, *Lucian Blaga şi teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, Bucureşti, Editura Anima, 1999, p. 110.

[3] Lucian Blaga, *Eschil modernizat*, în "Voința", anul II, nr. 179, 26 martie 1922, p. 1, Nesemnat, apud Doina Modola, *op. cit.*, p. 110.

împăcat în spiritul lui Zamolxe şi mitul lui Pan"[1]. Mult mai pertinentă ni se relevă accepţiunea Doinei Modola: „Într-adevăr, Blaga n-a prelucrat niciodată vechii tragici, aşa cum a făcut Victor Eftimiu, de pildă. Aşa cum vom vedea, el a creat mituri noi, după modelul de adâncime al tragediei antice, proiectând însă un tragic de factură modernă, asupra unei presupuse mentalităţi ancestral autohtone"[2]. Am putea reformula în sensul că apriorismului românesc, acea „presupusă mentalitate ancestral autohtonă", neavând posibilitatea de a se exprima prin tragedie în antichitatea spaţiului mioritic, i se oferă acum, de către dramaturgul Lucian Blaga, o şansă de revelare sub auspiciile zodiei modernităţii, autorul urmărind parcursul mentalităţii, spiritualităţii autohtone, din anistorie până la eşecul ontologic al timpurilor moderne.

Dimensiunea mitică în *Avram Iancu* pare a fi estompată de factologia istorică, fiind redusă la apariţia eroului din şi plecarea acestuia în legendă, respectiv *Prologul* şi *Tabloul al treilea* al ultimei secvenţe a dramei. De fapt acestea sunt doar reperele care încadrează un destin uman şi un altul, colectiv, în permanenţă predestinate fatalmente şi trăite daimonic. Parcursul documentarist al dramei istorice constituie doar un prilej oportun pentru a specula asupra intruziunii absolutului în desfăşurarea fatală a existenţei contingente către „fenomenul originar", arhetipal şi etern. Şi aceasta întrucât Avram Iancu îşi consumă destinul uman fără a instaura visul, se destramă pe sine cu iluzia unei supreme împliniri a faptei doar pentru a se constata înfrânt şi revenit în datele originarului. Eventuala revelaţie se va ivi, ca de obicei în dramaturgia lui Lucian Blaga, după neantizarea eroului, poate în această perspectivă Sisif putând fi reconsiderat şi revalorizat ca Prometeu: „Omul se luptă cu marele mister, e însemnat cu mirul fatalităţii şi termină asemenea eternului Prometeu"[3].

[1] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 240.
[2] Doina Modola, *op. cit.*, p. 110.
[3] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 248.

Un prim indiciu cu privire la transcenderea momentului istoric înspre o perspectivă mitică se regăseşte în indicaţia autorului anterioară *Prologului*: „Acţiunea se petrece în Ardeal, în anul 1848, şi mai târziu”. Dacă în *Cruciada copiilor* dimensiunea relativizată era cea spaţială, prin sintagma „cetate de hotar”, în *Avram Iancu* este cea temporală, prin precizarea „şi mai târziu”, distanţată programat de restul indicaţiei prin virgulă, deşi normele gramaticale nu o impuneau. Acest „şi mai târziu” nu se referă doar la continuarea conflictului armat în decursul anului 1849, după cum nici cetatea dunăreană din *Cruciada copiilor* nu era „hotar” între două entităţi spaţial-statale istoric-obiectiv determinate. În ambele cazuri istoricitatea este surmontată de o perspectivă transcendentă, metafizică, ce proiectează factologicul în absolut prin intermediul miticului sau al legendarului. „Şi mai târziu” sugerează că visul lui Avram Iancu nu se va reduce strict la fapta sa din 1848, ci se va permanentiza ca o trăsătură spirituală funciară „geniului etnic”, apriorismului românesc.

Strigătul păsării „U-u-u!”, „sunet monoton şi adânc”, „zvon cu totul neobişnuit” constituie primele emisiuni sonore ale dramei, iar faptul devine pe deplin semnificativ dacă apelăm la o observaţie a lui Alexandru Paleologu: „Eisenstein a semnalat undeva rolul consoanelor în dicţiune; în genere nu se acordă consoanelor importanţa cuvenită, socotindu-se că vocalele sunt sunetul verbului. Dar limbajul articulat este efectul intervenţiei consoanelor; ele sculptează cuvântul. Cu titlu de curiozitate revelatoare, dăm aici un amănunt pe care l-am găsit întâmplător într-o lucrare dintr-o disciplină ce ar fi bine, de s-ar putea, să ne fie nouă, oamenilor de teatru, mai puţin străină, anume fonetica; în prima gramatică tibetană, a lui Thonmi Sambhota (sec al VII-lea e. n.), consoanele sunt numite cu un termen care înseamnă «ceea ce luminează», «ceea ce lămureşte», iar vocalele, simplu: «sunet»!” / La teatrul lui Lucian Blaga poate mai mult ca oriunde consoanele au o însemnătate esenţială: cuvântul are aici nu numai, cum spuneam, pe lângă sens, o valoare fonică, de ordinul incantaţiei, dar prin aceasta are şi una de

«iluminare», cu aer «sacramental», dând iluzia unei funcţii magice. Rostirea cuvântului trebuie să pară capabilă de a declanşa forţe latente, nebănuite. Cuvântul trebuie să se detaşeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se «instaleze» în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului: decor, trup, mimică, mişcare"[1]. Prin urmare vocalele „U-u-u!" emise de „pasărea de noapte" sunt doar o promisiune a unei întregiri semnificante, ele reprezintă fondul absolut, dar nediferenţiat şi nevalorizat. Va trebui să intervină consoanele pentru a „lumina", pentru a „lămuri", pentru a „instala" acel fond cosmic absolut, pur vocalic, în contingenţă, pentru a institui pe deplini semnificantul semnificatului. Însă consoanele şi limbajul articulat astfel complet ca expresie şi conţinut sunt dimensiuni specifice omului. În această perspectivă devine inerent ca sunetele păsării să se transforme în cuvinte esenţiale, revelatoare, prin intermediul unui om. Altfel spus, încă înainte de a se rosti prima replică a *Prologului* piesei. Se sugerează necesitatea şi iminenţa transfigurării sunetului în cuvânt, a transformării păsării în om, o metamorfoză nu atât de natură ontologică, ci mai ales spirituală, întrucât absolutul mitic va fi revelat, prin antropomorfism, fiinţei umane. Paleologu numeşte acest fenomen „funcţie semnificativă" a „tânărului «ne-născut», apariţie prodigioasă, ivită printr-o mutaţie «ontologică» în om dintr-o pasăre legendară: Avram Iancu"[2]. De aici nu mai este decât un pas până la a observa că Avram Iancu se „naşte" sub auspiciile unei predestinări, fiind trăit de o dimensiune trans-umană, stăpânit de daimonie pentru a îndeplini o misiune ce transcende factologia istorică obiectivă, un destin consacrat de transcendenţă şi, prin urmare, sacru: instaurarea unui chip al veşniciei în contingent, o reconfigurare a efemerului, în funcţie de datele veşniciei. „Echivocul acestei geneze, în *Avram Iancu*, făcând în conştiinţa populară o atare fiinţă dintr-un om cu stare

[1] Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, apud ***, *Lucian Blaga interpretat de…*, studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981, p. 209-210.

[2] *Ibidem*, p. 208.

civilă, conferă eroului investit cu demonia revoltei şi a luptei o misiune istorică şi «trans-istorică»[1]. În acest context al interpretării nu mai poate fi socotită o surpriză dezintegrarea sinelui uman la finele dramei, când eroul înnebuneşte, din moment ce Avram Iancu nici nu are origine umană şi nici de îndeplinit o misiune pur istorică. Nebunia eroului va fi o rătăcire din datele umanului şi ale contingenţei pentru a reveni în dimensiunea sa originară, a absolutului mitic.

Chiar dacă se reconstituie cu minuţiozitate cadrul geografic real, prin desele referiri la localităţile Munţilor Apuseni şi ale spaţiului transilvan în general, tărâmul în care descinde pasărea măiastră are certe reminiscenţe mitice şi nostalgii magice: „Stau la pază că poate s-a-ntâmpla ceva, vreo poveste, cum n-a mai fost pe-aici de când Necuratul spunea lui Dumnezeu – fârtate!”. Dorul personajelor acestui tărâm este aşadar direcţionat către timpul arhetipal şi primordial, în care sacrul şi demonicul constituiau o dualitate indisolubilă, congeneră, fenomen originar care a determinat apariţia „poveastei”, adică a eresului ritualic. Însăşi fiinţa care constată, încredinţată, adăstarea fantastă a păsării are anumite valenţe care o proiectează către magic: Muma pădurii, întruchipare a spiritului ancestral autohton, este similară Ioanei Zănatica din *Cruciada copiilor* nu doar prin postura comună a sălăşluirii amândurora în codrul sălbatic, primar, ci şi prin profesarea unor ritualuri şamanice: „luaţi seama şi de mine vă cam feriţi (…) eu vă fac cu ulcica, şi nu numai de spărietură. Ce leg eu cu venin, nu mai dezleagă tăte bisericile papistaşe!”. Muma pădurii descinde dintr-o spiritualitate primordială, autentică, ce o transcende pe cea a creştinismului. În acest mod absolutul se va revela hierofanic şi împământeni locului nu printr-o metamorfoză străină şi respinsă de comunitate, ci printr-un fenomen acceptat şi consacrat de reprezentantul prin excelenţă al spiritului autohton, Muma pădurii, omul ancestral, iniţiat.

---

[1] *Ibidem*.

Moţul, omul comun, „profan”, este cel care exprimă intuitiv incertitudinea autenticităţii oricărei întâmplări a firii: „aievea ori numai nălucă?” se întreabă acesta retoric, dând glas esenţei întregii drame. Şi visul urmărit de Avram Iancu va pendula permanent între încredinţarea sa ca realitate înfăptuită şi desfăşurarea ca o eternă fata morgana, fantasmă de neatins. La finalul dramei protagonistul înnebuneşte constatând că visul său a rămas o simplă „nălucă”, „aievea” putând fi revelat, eventual, unor viitoare generaţii, dar nu sieşi. Moţul îşi cunoaşte fatalitatea şi o asumă resemnat: „Dacă-i de noroc, s-ar zice că pasărea se cheamă Sfântul Niciodată. Măicuţo, noi moţii suntem neam fără de noroc. Aşa e scris şi de asta nu scăpăm”. Şi lui Avram Iancu predestinarea îi va fi enunţată de către diferite personaje, până la acceptarea senină a acesteia de către eroul însuşi.

Pasărea poposeşte „într-un pământ de cumpănă”[1]: „Bun loc, că de acolo noaptea vede tăte stelele şi ziua tăt Ardealul”. Aşadar pasărea adastă între uranic şi htonic, între transcendent şi contingent, purtând în sine ambele dimensiuni şi devenind astfel expresie a perspectivei sofianice, în care spaţiul mioritic al Ardealului pare a se constitui în receptacul al absolutului care se pogoară mântuitor: „O vinit amu pasărea şi ne-a izbăvi”. Acest tărâm ce pare proscris în margine de univers, aparent lipsit de consacrare şi demitizat, trăieşte o nostalgie a izbăvirii: „În vremuri ca acestea şi în stâncăria asta, unde rămân pruncii nebotezaţi, unde şi-a blestemat catârul copiii şi unde ariciul, sfetnicul lui Dumnezeu, nu stă decât ghem, că altfel s-ar amărî lumea care s-a dres după sfaturile sale”. Spaţiul mioritic este un paradis în destrămare, în iminenţa necesară de a fi revalorizat, întrucât acesta este un tărâm al interferenţelor, un imprecis *axis mundi*: „aici se întretaie răsăritul şi miazănoaptea”; „noi nu ne găsim nici în apus nici la soare răsare. Noi suntem unde suntem: cu toţi vecinii noştri împreună – pe un pământ de cumpănă”[2].

---

[1] Lucian Blaga, *Apriorism românesc*, în *vol. cit.*, p. 219.

[2] *Ibidem*.

Metamorfozarea păsării în om este anunţată prin cântec iniţial de Muma pădurii, profetul acestei naşteri sofianice, iar apoi de „trei muntariţe”, craii sosiţi în întâmpinare după modelul biblic al naşterii Mântuitorului: „În pădure / Toate păsările dorm / Numai una n-are somn, / Cată să se facă om”. Simbolistica păsării-om descinde din credinţa „păsării-suflet”: „Sufletul omului ia formă de pasăre în momentul în care «zboară» la cer, sau în primele zile după moarte, când colindă locurile umblate în viaţă”[1]. Semnificaţia este aceea a „păsării protectoare”[2] deopotrivă în credinţa folclorică şi în piesa lui Lucian Blaga, doar că în opera cultă drumul parcurs de sufletul păsării este unul în sens invers, dinspre absolutul uranic înspre contingentul uman, prin întruparea sufletului păsării în individualitatea lui Avram Iancu urmărindu-se asigurarea unei protecţii transcendentale neamului moţilor, altfel lipsit de consacrare şi de perspectiva mântuirii. Dar, după Moţ, şi Băieşul exprimă incertitudinea în ceea ce priveşte efectul determinat de apariţia păsării măiastre. Freamătul acesteia „poate să fie pentru o primejdie sau pentru izbăvirea noastră a tuturor”. Intuiţia Băieşului cu privire la desfăşurarea evenimentelor constituie o prolepsă auctorială: „Eu cred că în curând o să ne treacă pe sub nas multe blesteme şi trădări şi oarecare jale şi oarecare foc”. Precizia viziunii este explicabilă în virtutea mediului magic în care vieţuieşte Băieşul: „Noi care trăim acolo, sub pământ, cunoaştem că ceva se încumetă în zare, c-am fost puşi la muncă şi mai grea, să măcinăm piatră zi şi noapte”. Reminiscenţă a personajului Găman din *Meşterul Manole*, Băieşul se află într-o relaţie nemijlocită cu puterile htonice, ale adâncurilor, care au la rândul lor un rol hotărâtor în predestinare, alături de transcendenţa uranică. În acest context apare Avram Iancu, purtând în sine atât însemnele apartenenţei la realitatea imediată, populară, fiind „om al locului”, cât şi înfăţişarea ce sugerează transcenderea către o ordine superioară, elevată, un indefinit „dincolo”: „îmbrăcat

---

[1] Gh. Pavelescu, *Pasărea suflet* în „Anuarul revistei de Folklor”, nr. VI, 1942, apud Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985, p. 175.
[2] *Ibidem*.

şi domneşte dar şi ca moţii"; „Că, măria ta, pari şi domn un pic, dar şi moţ", „ai ceva în dumneata că trebuie să-ţi spun măria ta". Concomitent, pasărea măiastră dispare.

Dacă în *Cruciada copiilor* dramaturgul opunea formal apriorismului românesc militantismul utilitarist şi păgubitor al catolicismului, în *Avram Iancu* opune neamului românesc pe cel maghiar, văzând în Koşut Laioş reprezentarea principiului demonic distrugător al trăsăturilor funciare mioriticului, în primul rând a limbii: „Vai nouă, Muma Pădurii că graiul tău a ajuns de ocară, jandarii îi întorc pe dos toate vorbele, cum au întors cămaşa lui Hristos". Limba strămoşească e resimţită în repetate rânduri ca definitorie pentru identitatea naţională: „Numai de n-ar trebui să ne schimbăm şi legea şi limba", tentativa de a o elimina stârnind reacţia promptă a moţilor: „Când Koşut a spus că în Ungaria Mare vor vorbi ungureşte şi pietrele, s-a stârnit un murmur între popoare. Numai poporul pietrelor n-a protestat. Numai pietrelor le e totuna ce limbă vorbesc, pietrelor şi lui Dragoş". Deputatul român în parlamentul din Pesta, Ion Dragoş, va susţine, fără succes, dezideratul conform căruia „creştinilor adevăraţi le e totuna ce limbă vorbesc" şi, ca o ironie amară, va sfârşi trădat de Koşut, aliatul său, şi ucis de moţi, poporul său.

Reacţia violentă a lui Avram Iancu şi a moţilor din piesă este determinată de intuiţia infraraţională conform căreia apriorismul românesc se află în pragul dezintegrării. Avram Iancu imaginează un tablou apocaliptic aflat de acum în descendenţa unei tradiţii în dramaturgia lui Lucian Blaga: „La fiecare cotitură de drum, şi tot la şapte zile odată, cineva aruncă secera morţii între noi. Trăim în împărăţia morţii". Ca o reacţie elementară şi necesară la un asemenea pericol suprem, ultim, moţii devin actanţii unei revigorări a instinctualului primar, ancestral, a „poruncilor sângelui care se apără!". Asistăm la o înfruntare trans-umană şi trans-istorică a două principii antagonice (dacă nu antinomice), stihialul absolut, întruchipat în jandarii unguri, şi contingentul valorizant, umanizat în mioriticul moţilor. Acest spaţiu se impune a fi apărat cu orice preţ

întrucât păstrează reminiscenţe magice primordiale: „... munţii de la miazănoapte cu poienile fără prihană. (...) Vorbesc munţii şi vorbesc apele. Îşi trimit poveşti şi visează mărire. Toţi mocanii şi toţi românii sunt pătrunşi de un singur duh!”. Altfel spus, mioriticul constituie arhetipul originar, monada pe cale de a fi nimicită: „neamul nostru cel fără vârstă ca soarele, ca apa şi ca muntele”. Caracterizaţi drept „lunaticii împărăţiei şi robii somnului”, moţii par a fi trăiţi de daimonie, luna şi somnul fiind simbol şi respectiv mediu care extrapolează fondul ancestral, instinctual, inconştientul. Aceşti moţi sunt proiectaţi în absolut, având acces dincolo de margine: „Acolo, după cele din urmă muchi stau la pândă moţii cu înfrigurare, arhangheli”.

Dintre moţi, Avram Iancu devine exponent justificat al reacţiei de apărare, întrucât este un iniţiat şi ipostază umană consacrată de transcendenţă. Pe tot parcursul piesei eroul exprimă, conştient sau inconştient, setea de absolut; de la replici vagi, aluzive, precum: „Deschide fereastra, fetiţo, să intre stelele”, care sugerează setea de spaţii vaste, nostalgie a infinitului, a saltului ontologic, până la altele de o concreteţe sumbru-premonitorie, cum ar fi referirea la cele două instrumente (cu valenţe şamanice) de care eroul nu se desparte, fluierul şi pistolul: „Unul din cei doi gemeni visează şi cântă (îşi pune fluierul la brâu) celălalt stă la pândă şi făptuieşte. (Îşi pune pistolul la loc)”. Eseistul Lucian Blaga afirma: „sunt deci două posibilităţi de a reda artistic «absolutul»: «linişte», «mişcare». Se ştie că extazul se exprimă fiziologic şi fizionomic fie în absolută nemişcare contemplativă, fie în învârtire, joc, goană, strigăte dionisiace”[1]. S-ar putea spune că Avram Iancu încearcă atingerea absolutului fie prin acea „absolută nemişcare contemplativă”, presupusă şi implicată în timpul cântului din fluier, fie prin „goană, strigăte dionisiace”, sugerate şi impuse de utilizarea armei. Se adaugă unele valenţe orfice, prin muzica magică ivită din fluierul

---

[1] Lucian Blaga, *Probleme estetice* în vol. *Zări şi etape*, text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti. Editura pentru Literatură, 1968, p. 74-75.

său, cu precizarea că şi orfismul (care implică oricum sugestia morţii), ca dealtfel şi apolinicul şi dionisiacul, este sensibil modificat ca viziune în dramaturgia autorului, prin introducerea fatalismului. Bunăoară Avram Iancu ezită, spre diferenţă de Orfeu, să opteze pentru una dintre cele două direcţii posibile, înainte sau înapoi, şi astfel adastă o vreme, cum dealtfel o făcuseră şi ceilalţi protagonişti ai dramaturgiei autorului, Zamolxe, Popa, Manole etc. „Pentru Iancu viitorul e tulbure şi drumul nesigur. Am pornit şi eu pe un drum tulbure şi spre un viitor nesigur. (...) Pot s-o iau iar înapoi, după cum pot să merg şi înainte. (...) să mă întorc sau să merg înainte? Că aici sunt parcă tocmai la o cotitură.”. Încă se mai află în impas şi ezită indecis, întrucât este speriat nu datorită absenţei vreunui destin rezervat sinelui, ci din cauza dificultăţii posibil insurmontabile în a-l îndeplini. „Grea e, Erji, steaua mea că trebuie s-o tot mut de pe un umăr pe altul”. Recunoaştem destăinuirea lirică din *Biografie*: „De pe un umăr pe altul / tăcând îmi trec steaua ca pe o povară”. Deşi nu ezită a se denumi „soarele moţilor”, având conştiinţa învestiturii cu o misiune care îi transcende făptura umană, individualitatea efemeră dintr-însul, tocmai faptul că poartă şi ceva din datele umanului îl determină să poposească, pentru un scurt răgaz, pe calea predestinată. Dar, din momentul în care va părăsi locul de popas incert, la modul simbolic, păşind prin fereastra care îl aştepta deschisă la cererea sa, Avram Iancu va purcede, ca un Orfeu modern, pe un drum care duce mereu înainte, spre însuşirea unui destin sortit, inerent.

Pe de altă parte Avram Iancu are intuiţia transformată în conştiinţă că, la un moment dat, parcursul său în această faptă consacrată de instanţa supremă va ajunge la un epilog, sinonim cu sfârşirea de sine: „Legendele sunt morminte. Eu nu sunt încă la capătul drumului”. „Încă” nu întrezăreşte inexorabilul faptului că dacă s-a ivit din legendă (episodul păsării măiastre), tot în legendă trebuie să şi revină, şi astfel să dispară ca personaj real, să cedeze locul omului din istorie eroului din mit. Drama sa este drama iniţiatului în absolut, care nu poate opera cu jumătăţi de măsură:

„Tată, sunt bolnav de toate faptele"; „Vreau să fac totul eu. Vreau să merg. Vreau să merg până la capătul drumului. Trebuie! Trebuie să mă duc până la capăt. (...) Vreau să ştiu cel puţin, vreau să ştiu cel puţin că nu am lăsat nimic neîncercat". Postura sa tragică derivă tocmai din paradoxala neputinţă a oricărui iniţiat de a merge până la capătul drumului, punctul terminus fiind inviolabil, în caz contrar ar epuiza misterul. Rolul său este tocmai acela de a întreţine şi a potenţa misterul, conform principiului zero şi minus cunoaşterii luciferice. Neacceptarea acestui aparent ingrat statut îl proiectează în destrămare ontologică. Uneori cunoaşte tentaţia liberului arbitru: „nu sunt sluga nimănui". Dar, asemenea celorlalţi eroi ai dramaturgiei lui Lucian Blaga, se vede în cel din urmă nevoit să se recunoască subordonat unei autorităţi ontice, care îl trăieşte prin daimonie: „Soarta cine şi-o ocoleşte? Din părinţi şi moşi ne-am mistuit cu toţii după altceva, după nu ştiu ce îndemn înscris în făpturile noastre, c-am trăit numai cu picioarele pe pământ, dar cu capul ridicat spre tărie şi cu ochii în altă zare!". „Altă zare" este tocmai dimensiune transumană, a onticului, a cosmicului, a veşniciei, a absolutului, iar „îndemnul înscris în făptură" este fatalitatea. Fatalitatea este acceptată progresiv de Avram Iancu, de la atitudini individualiste precum „Eu pun totul în acest joc al sorţii", până la „Fără condiţii se primeşte în lumea asta numai steaua cu care ne naştem! Înaltă sau joasă, steaua vieţii şi a morţii!".

Acest demonic devenit fatalitate în cazul „demonicilor reprezentativi" determină „trăiri în ritm grăbit de tragică baladă, vieţi scurte repede mistuite de demonicul sălăşluit în ei ca o fatalitate de neînlăturat"[1]. Este întocmai traseul parcurs de Avram Iancu, regăsit în *Faza a treia* a dramei după doar trei ani, răstimp în care însă fatalitatea demonică şi-a spus cuvântul: „îmbătrânit prea devreme, slăbit şi ars de-un foc lăuntric". Cu toate acestea eroul nu abdică de la ideal: „Pe tine nu te vindecă nici o dezamăgire! Pe tine nu te vindecă

---

[1] Idem, *Demonicul ca fatalitate* în *Daimonion*, apud Lucian Blaga, *Zări şi etape*, ediţia citată, p. 233.

nimic". Că îşi depăşeşte condiţia umană, Avram Iancu o ştie, deşi nu şi-o poate explica: „Cum s-a făcut că ai aprins în vatră tânără foc aşa de mare, unde ai uitat măsura, mumă?". Întrebării sale, retorice, nu are cine să îi răspundă acum şi aici, muma sa omenească fiind demult trecută în nefiinţă, iar „mumele sfinte – / luminile mii / mume sub glii" din *Epitaf* îl aşteaptă „dincolo de margine". Revenirea la increat, la nefiinţă, Avram Iancu o intuia premonitoriu încă de la începutul dramei: „Îmi vine mai curând să fluier a înmormântare". Fluierul constituia instrument şamanic de netezire a drumului către cel de al doilea mormânt al vieţuirii efemere şi în *Cruciada copiilor* şi în lirica autorului, prin *Fiu al faptei nu sunt*: „câteodată prin fluier de os strămoşesc / mă trimit în chip de cântec spre moarte". Dacă odinioară refuza să intre în legendă pentru a nu păşi astfel în mormânt, acum eroul ajunge să îşi identifice propria vatră cu un mormânt, ceea ce denotă primul pas al acceptării destinului care i se va împlini prin renunţarea la individualitatea umană: „Casa noastră adăposteşte un om cu sufletul ucis de făgăduieli prea înalte şi neîmplinite!". Se constată irosit, consumat ca om fără a fi reuşit să confere visului său contur. „Eu nu mai sunt" afirmă Avram Iancu şi într-adevăr, „acest tânăr şi trist duh al pădurii" încetează a mai exista, asemenea lui Zamolxe, „tânărul veşnic păduratic". Misiunea lui ca entitate şi individualitate umană ia sfârşit, împovărată de „sufletul şi soarta unui neam întreg" al cărui exponent a înţeles a fi, pe care a dorit să îl proiecteze în absolut, printre chipurile veşniciei: „Vrem şi noi românii un petec de cer deasupra noastră!".

În tradiţia folclorică umbra este receptată ca ipostaza invizibilă a individului, imaterialitatea însufleţită a sinelui. Or acum umbra îl părăseşte pe Avram Iancu: „Iancu nu e Iancu. Iancu cel adevărat a jertfit totul (...). Acel Iancu – acel Iancu – a plecat. Aici în prag a rămas cineva. (...) Spuneţi-mi – spuneţi-mi – să ştiu şi eu – cine? Că umbra a plecat şi intră în munte, şi pe urmă în alt munte...". Asemeni lui Manole, care jertfise totul, lui Avram Iancu nu îi mai rămâne „decât" să îşi jertfească propria viaţă pentru a intra în legendă, pentru a reveni în mit, în absolutul din care s-a ivit. Umbra

care se îndepărtează intrând în munţi tot mai îndepărtaţi este sufletul protagonistului, elevat într-un itinerariu metafizic, al cunoaşterii luciferice. Încă „mai lungeşte ziua cu fluierul”, dar omul Avram Iancu a şi murit: „m-am înscris în cartea celor duşi”; „Astăzi e tare greu să fii om – că s-a rupt lanţul – şi-au fugit verigile în toate părţile”. Manole ceruse binecuvântarea călugărului Bogumil înainte de a se urca în clopotniţă, Avram Iancu îi cere lui Popa Păcală să rostească *Tatăl nostru* înainte de a purcede în legendă: „aici e muntele! Aici am fost pasăre şi m-am făcut om. Acum mă duc iar în pădure – mă duc în pădure – să mă schimb. (Porneşte cu paşi rituali spre potecă în sus.) Muma-pădurii, muma noastră, acum mă fac iar pasăre, acum mă fac pasăre.”. În lirica autorului regăsim o pasăre surprinsă într-o aspiraţie similară cu aceea a eroului dramatic:

„Stă în codru fără slavă
mare pasăre bolnavă.

Naltă stă sub cerul mic
şi n-o vindecă nimic,

Numai rouă dac-ar bea
cu cenuşă, scrum de stea.

Se tot uită-n sus, bolnavă
la cea stea peste dumbravă.”.

Dacă în *Stă în codru fără slavă* nu există nicio sugestie a vreunei promisiuni privind accesul la soteriologie, la încredinţarea în absolut a păsării, în schimb în piesă este exprimată această revelaţie finală, într-o unitate de viziune specifică întregii creaţii dramatice a lui Lucian Blaga, de la misterul păgân *Zamolxe*, prin iluminarea dacilor după uciderea profetului, până la *Cruciada copiilor* prin moartea iniţiatică a copilului Radu. În *Avram Iancu* Popa Păcală are convingerea că „s-a ridica aici împărăţia noastră – o minune, numai

lumină şi numai a noastră!", altfel spus destrămarea vieţii protagonistului va avea un ecou valorizant, împlinirea visului său, (re)instaurarea apriorismului românesc de către neamul al cărui „geniu etnic" va fi întreţinut şi potenţat tocmai prin dispariţia eroului istoric în datele mitului: „Iancu nu e numai exponent istoric al unei tragedii politice, sociale şi naţionale, el este profetul, spiritul zaratustrian, supus «veşnicei reîntoarceri»; reîntrupându-se în pasăre, Iancu moare numai ca om, în spirit rămânând etern, căci el a adus «o lege nouă», pe care, dacă n-a realizat-o, a dat-o totuşi oamenilor ca pe un suprem ideal"[1].

Avram Iancu este, poate, cea mai complexă provocare a dramaturgiei lui Lucian Blaga, întrucât autorul şi-a propus extrapolarea, valorificarea şi redimensionarea (uneori chiar resemantizarea) unei diversităţi deconcertante a dimensiunilor culturii şi civilizaţiei: istoria, folclorul, mitul, estetica, metafizica, având ca mobil exprimarea, o dată în plus, a acelei „presupuse mentalităţi ancestral autohtone"[2], a spiritualităţii mioritice, matrice a apriorismului românesc. „Mitul dramatic *Avram Iancu* demonstrează modalitatea estetică a transfigurării mitice în virtutea unei structuri poetice implicată în mitul folcloric, piesa nefiind numai «un poem şi o metafizică sensibilizată, o concepţie tragică a personalităţii expusă sub formă dramatică» [Pompiliu Constantinescu, n. a., L. B.], ci şi opera unui mare poet, creator de mituri dramatice, în spiritul teatrului nou."[3]. Prin apelul la mit şi fatalitate se poate argumenta apartenenţa eroului la condiţia tragică: „În acest fel este tragic Avram Iancu în teatrul lui Blaga, ca erou mitic el fiind simbolul unei forţe ce trebuie să lupte nu numai cu oamenii, ci cu o întreagă istorie, căreia el vrea să îi schimbe cursul ; cu singurul rezultat, tragic în esenţa lui umană, că el este coborât de oameni din mitologie în istorie, pentru ca, înfrânt de inerţia istoriei, să reintre în legendă. Oamenii îi

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 240.

[2] Doina Modola, *op. cit.*, p. 110.

[3] Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 171.

păstrează amintirea de abia în această formă, el devenind un erou, aşa cum era aşteptat să fie, numai prin înfrângerea lui."[1].

Incertitudinea care poate persista cu privire la dimensiunea tragică a dramaturgiei lui Lucian Blaga este întreţinută de unele aspecte irefutabile, cum ar fi predestinarea eroilor mitici şi eşuarea ontologică a acestora, impusă de logica fatalităţii. Deşi poate să pară că autorul are o *viziune* tragică, teatrul său nu aparţine tragediei, fie că dramaturgul îşi propunea sau nu să revitalizeze specia, altfel absentă în cultura mioritică. Un posibil răspuns la această dilemă îl oferă Doina Modola, care susţine că Lucian Blaga „instituie norme noi, ca manifestări ale spiritului contemporan în estetic, respectiv în creaţia artistică. Este şi motivul pentru care, în ciuda faptului că piesele sale se raportează la tragedie, el preferă forma misterială, mult mai liberă şi permisivă."[2]. Complicarea formulei şi a viziunii de creaţie dramatică prin aspecte confine tragicului derivă predominant nu din opţiuni estetice, ci din imperative care ţin de antropologic şi metafizic: „Blaga îşi justifică metoda creatoare din această perspectivă a filosofiei culturii, care dirijează mijloacele sale formative. Modalitatea care structurează dramele sale este în permanenţă această raportare stilistică şi antropologică realizată în perimetrul culturii româneşti, urmărind reconstituirea vechilor perioade în spiritul contemporaneităţii."[3]. Din această perspectivă, Doina Modola consideră că toate creaţiile dramatice ale autorului, cu excepţia pieselor aşa-zis „psihanalitice" ale anului 1925, ar fi „expresia în estetic a acestei concepţii cultural-antropologice, anterioară chiar clarificărilor teoretice"[4]. Forma – şi formula – dramatică prin care Lucian Blaga îşi exprimă concepţii şi atitudini extraestetice este cea a misterului: „Toate acestea îi îngăduiau lui Blaga crearea similară, în deplină autonomie, a unei forme de mister istoric, foarte adecvată facturii mitice a subiectelor şi temporalităţii

[1] *Ibidem*, p. 174.
[2] Doina Modola, *op. cit.*, p. 200.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.

vagi şi foarte actuală prin polisemie şi polifonie. Prin conotaţiile sacre şi sacralizatoare, misterul corespundea finalităţilor de evocare poetică şi de glorificare mitică a eroilor şi a marilor evenimente care au marcat evoluţia etnică."[1].

Dramaturgul Lucian Blaga a fost mult mai preocupat de exprimarea „geniului nostru etnic", a apriorismului românesc, decât de instituirea în literatura română a unei specii dramatice primordiale, mai ales în contextul în care susţinea, înaintea lui Eugen Lovinescu, necesitatea unei mutaţii a valorilor estetice (prin reconsiderarea conceptului însuşi de „estetic"), în *Starea estetică şi normele artistice*, primul studiu al volumului publicat în 1924, *Filozofia stilului*: „Încercările de până acum de a defini esteticul au luat prea puţin în considerare lărgirea esteticului prin fapta revoluţionară a unui artist. S-a ocolit sistematic momentul rodnic, singurul poate, care ar fi dus la ţintă."[2]. Speculând, se poate afirma că, apelând la „fapta revoluţionară" a lui Avram Iancu şi a celorlalţi eroi mitici ai dramaturgiei sale, Lucian Blaga „lărgeşte esteticul", într-o formulă care porneşte de la viziunea tragică pentru a se împlini în misterul mitic, prin asimilarea istoricului într-o accepţiune mai amplă, personală: „Astfel, Lucian Blaga realizează în mod original, pe canavaua unei structuri teatral dramatice (un «fenomen originar» sau fundamental care s-a născut şi a renăscut de-a lungul timpului) propria sa epopee naţională. Ea este alcătuită dintr-o suită de secvenţe cheie ale dezvoltării unui neam, care au jucat un rol însemnat şi glorios în epoca antică, conservându-i mai apoi, în Evul Mediu, în Renaştere şi în timpurile moderne, traseele esenţiale ale credinţei, datinei, simţului metafizic, creaţiei, înscriindu-se legitim în concertul culturilor europene majore. Întreaga dramaturgie blagiană este dedicată acestei demonstraţii."[3].

Dilema rolului pe care omul îl îndeplineşte stoic în concertul tragic al absolutului constituia o preocupare a lui Lucian Blaga încă

---

[1] *Ibidem*, p. 210-211.

[2] Lucian Blaga, *Filozofia stilului*, Bucureşti. Cultura Naţională, 1924, p. 3.

[3] Doina Modola, *op. cit.*, p. 211.

de la debutul său în „filosofie", prin aforismele din 1919. Tot acolo intuia şi că nu vom avea niciodată certitudini: „Tocmai mişcarea cea mare, mişcarea dimpreună cu pământul în spaţiul cosmic n-o simţim. Tot astfel nu simţim nici ce se întâmplă cu noi din punct de vedere metafizic, care-i rolul nostru în tragedia sau comedia cosmică."[1]. Cincisprezece ani mai târziu, în *Avram Iancu* ecoul acestui aforism răzbate estetic: „Aievea ori numai nălucă?".

[1] Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, apud Lucian Blaga, *Zări şi etape*, ediţia citată, p. 32.

IX. *Arca lui Noe*
Fârtate și Nefârtate: onticul dual antinomic

Dacă în *Avram Iancu* umanul era mitizat, în *Arca lui Noe* miticul este umanizat, această coincidență a opozițiilor la finele dramaturgiei blagiene relevând poate cel mai frapant preocupările febrile ale filosofului în a-și revela absolutul, fie prin proiectarea contingenței în transcendență, fie prin constatarea absolutului în descendență. *Arca lui Noe* reprezintă un efort suprem în acest sens, întrucât ambele perspective se regăsesc îngemănate și potențate ca arhetip, timpul acțiunii „în preistorie", acel timp mitic al începuturilor esențiale și eterne, obligându-ne la o reconsiderare a onticului și a ontologicului ca expresii spirituale ale paradigmei fondului absolut. Asistăm la o imposibilitate funciară de abordare estetică a unui produs literar în care „tema, personajele, timpul acțiunii sunt mitice", în care „« puterile» cu identitate schimbătoare din *Meșterul Manole* sau din *Cruciada copiilor* apar aici distincte și figurate antropomorfic"[1].

„Eresurile bogumilice, fertile în felul lor, au căzut oarecum la întâmplare și pe pământul locuit de români, au căzut ca niște semințe de păpădie cu soarta poruncită de vânt (…). Bogumilismul, credință

[1] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere, 3, Teatru,* București, Ed. Minerva, 1986, p. LV.

hotărât dualistă, susținea că în lume se bat două principii, al Binelui și al Răului, isbânda finală a unuia sau a celuilalt atârnând în bună parte de hotărârea omului de a da concursul său luminii sau întunericului (…). Bogumilismul este la noi eres visat, iar nu eres organizat. Ideile bogumilice au pătruns la noi în folclor. O seamă de motive bogumilice și-au găsit la noi răsunetul în legende cosmogonice, cari circulă în popor până astăzi”[1]. Aceasta constituie perspectiva prin care se pot decodifica corect intențiile autorului în construirea ultimei sale drame publicate. Faptul că punctul de plecare îl constituie o legendă cosmogonică populară o recunoaște Blaga însuși: „Constrâns să trăiesc un timp a cărui încheiere nu se întrezărea, într-un cătun ascuns din fundul unei văi, cu munți ce închideau zarea jur împrejur, izbuteam să lărgesc indefinit orizontul cel puțin cu închipuirea. Și mă impresurau cu semnificații proprii unui cosmos legendar. (…) Subiectul mi-l oferea o veche legendă populară, care trebuia să fie bogat amplificată spre a putea forma canavaua unei piese. Legenda, ca un arbore, trebuia să-și mai alcătuiască o coroană mare și deasă, care să miroasă a frunză verde. Legenda populară, sumară, descărnată, vorbea despre biblicul Noe, cel chemat să-și clădească o arcă în vederea potopului. Spre deosebire de cele cuprinse în scriptură, legenda împletește viața și intențiile lui Noe cu o acțiune pusă la cale din partea Diavolului, cu gând de a zădărnici forța salvatoare … Legenda se preta din cale afară la alcătuirea unui «mister teatral» (…). Legenda se transformă în mit, ce se localiza, uneori cu trăsături de crud realism, aici, în acest cătun. Presimțeam că subiectul meu cosmic într-un fel, avea să absoarbă în sine toată atmosfera acestei așezări omenești, care era aceea a unui sat românesc cu viața mai veche decât istoria omenească și în atâtea privinți și mai presus de orice «istorie». Și personajele, întrezărite și rotunjite după necesități ale creației poetice, intrau ca de la sine în drama închipuită, pe motivul legendar al lui Noe. Legenda,

---

[1] Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate* în vol. *Isvoade,* ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Ed. Minerva, 1972, p. 207-208.

cu lupta tăioasă dintre bine și rău, era desigur de obârșie bogumilică”[1]. Așadar, Lucian Blaga apelează la o legendă folclorică și, implicit, la credința bogumilică, o adaptare creștină a unei străvechi filosofii și spiritualități a culturii și civilizației, un izvor cert fiind dualismul persan. Dar deopotrivă folclorul și bogumilismul recuperat din acesta nu sunt decât datele de suprafață ale esenței preocupării dramaturgului în *Arca lui Noe*, dramă care reconfigurează un mit cosmogonic, până la a se identifica cu un „mit originar”[2], eres arhetipal care, pentru Blaga, se constituie în mitul originar, dimensiunea spirituală matrice pentru întreaga configurație a onticului și ontologicului. Și pentru aceasta Blaga apelează la evenimentul preistoric al potopului, diluviu biblic doar în aparență, căci povestea se regăsește obsedant în toate culturile preistorice. Meritul biblic este acela de a fi asigurat legendei perenitatea, întrucât „ceea ce trebuie să spunem, răspicat, este că miracolul istoric al creștinismului se datorește în primul rând capacității sale de salvare a numeroaselor tradiții, credințe și ritualuri străvechi; de salvare, iar nu de simplă asimilare”[3]. Creștinismul în *Arca lui Noe*, la fel ca oriunde altundeva în creația blagiană, constituie doar o etapă târzie și problematică a unei „presupuse mentalități ancestral autohtone”[4], „geniul nostru etnic”[5] neputând fi revelat de ortodoxism în exclusivitate. Și de aici apelul la mitologia originară, care, în raport cu creștinismul, va lua conotațiile unui eres. Eres, dar care exprimă spiritualul autentic. De ce potopul? Pentru că datorită lui ființăm noi, civilizația de astăzi: „Apele simbolizează suma universală a virtualităților; ele sunt Fons et origo, rezervorul tuturor

---

[1] *Idem*, *Arca lui Noe, fragment de jurnal* în „Gazeta literară”, 6 iunie 1967, *apud* Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic,* Timișoara, Ed. Facla, 1985, p. 51-52.
[2] Eugen Todoran, *op.cit.*, p.50.
[3] Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* în vol. *Drumul spre centru*, București, Ed. Univers, 1991, p. 476.
[4] Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București, Ed. Anima, 1999, p. 110.
[5] Lucian Blaga, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 218.

posibilităților de existență; ele preced orice formă și susțin orice creație … Contactul cu apa comportă totdeauna o regenerare, pentru că scufundarea fertilizează și multiplică potențialul vieții”[1]. Potopul a presupus o nouă cosmogonie, distrugere și creație, regresiune și regenerare, jertfă și faptă. În *Arca lui Noe* potopul constituie și prilej de revelare a înfrățirii lui Fârtate și Nefârtate, dualitatea antinomică a principiului absolut. Însă o atentă analiză a textului blagian rezervă multe alte surprize și un paradox implicit: dacă Fârtate și Nefârtate sunt frați, cine este tatăl lor?

Lumea antediluviană configurată de Blaga anunță prin ea însăși iminența unei apocalipse: „Crește spurcata, buruiana lui Nefârtate, ca un codru pe tot întinsul! Umbli și te-mpleticești în ea, pretutindeni. Și-a făcut răutatea și nemernicia casă până unde ajunge ochiul și mai departe” se lamentează Moșul, recunoscându-l pe Diavol drept frate prin numirea acestuia ca Nefârtate. Starea de fapt a comunității are unele ecouri din dramele blagiene anterioare: „-n sat femeile nu mai nasc deloc” este o postură mai gravă a impasului din *Meșterul Manole*, unde „copiii nu mai cresc și țâța femeilor nu mai dă lapte”. Femeile nu mai nasc întrucât și le-a adjudecat pe toate Nefârtate, care, fiind sterp, va condamna întreaga comunitate la extincție sigură. Și aici întâlnim o primă sugestie paradoxală a similarității dintre faptele celor doi frați: lumea oricum s-ar fi îndreptat către extincție, datorită lui Nefârtate, iar potopul Moșului nu va face decât să grăbească această neantizare, oferind însă și promisiunea unei ulterioare fecundități. Prin urmare, ceea ce urmărește unul, desăvârșește celălalt, în înțelegere tacită sau în concurență acerbă, în care nu va exista învins sau învingător din simplul motiv că unul fără celălalt nu poate exista: „În cele mai multe legende ale noastre se spune că «la început», adică mai înainte de a fi lumea cu toate ale ei, ființau doi frați: Dumnezeu și Dracul, «Fârtate» și «Nefârtate». În afară de aceștia nu mai era nimic, sau cel mult

[1] Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 199-200, *apud* Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 55.

biblicul noian de apă (oceanul cosmic din viziunile sumero-babilionene). În legendele noastre, cari potrivesc în tipar dualist conținutul Genezei, Fârtate și Nefârtate reprezintă principii diametral opuse: Binele și Răul, dar Fârtate și Nefârtate sunt socotiți ca «frați», ca ființe din aceeași tulpină. Dualismul bogumilic și-a pus pecetea pe aceste principii, întrucât numele de Fârtate și Nefârtate cuprind afirmația și negația, ridicate la rang de puteri cosmice. Totuși în legendele noastre Fârtate și Nefârtate nu luptă unul cu celălalt categoric, dramatic și fără concesii. Posibilitățile dramei cosmice sunt date o dată cu cele două nume, implicând tendințe, semnificații, caractere. Mitul ia cel mai adesea înfățișare de snoavă. Fârtate și Nefârtate sunt puși în situația de a «colabora»; ei își pun probleme și croiesc împreună proiecte: datorită firii lor ei ajung însă mereu să se «lucreze» unul pe celălalt. Cele două principii personificate în Fârtate și Nefârtate s-apucă împreună de același lucru, dar ei se căznesc necontenit să se scoată din joc unul pe celălalt. Nefârtate încearcă să păcălească pe Fârtate la fiecare pas, dar ispràvile sale n-au ascuțiș și sunt adesea întoarse spre bine de Fârtate. Lucrurile și situațiile de la origine sunt văzute ca de un țăran mucalit”[1]. Practic aceste afirmații ale eseistului Lucian Blaga oferă datele esențiale ale dramei *Arca lui Noe*, în a cărei scenă VII de la finele Actului al treilea îi regăsim pe Nefârtate și Moș într-o discuție amicală, în care evaluează situația și stabilesc, de comun acord, planuri post-diluviene:

”*Nefârtate*

Poftim ia loc Fârtate – Moșule, ‘ei fi oboist de drum!

Moșul

(ia loc pe laviță)

Oboseala ca oboseala, dar durerea la-ncheieturi. Mă ține de-o vreme reumatismul, răul surd, mai rău ca niciodată!

Nefârtate

[1] Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate* în *vol. cit.*, p. 208-209.

Nu-i de mirat, Moșule, de vreme ce se pregătește de-o ploaie cum n-a mai fost! În ajun de potop trebuie să-ndure cumplit cei cu reumatisme-n glezne!

Moșul

Ai dat cu ochii și de asta?

Nefârtate

Cât timp este femeie în lume, mai descoperi, cu hâr, cu mâr, câte ceva… Nu ți se pare, Fârtate – Moșule, că ființele despărțite în două, în bărbat și femeie, au ieșit dintr-un gând greșit chiar de la-nceput? Pentru lumea nouă, la a cărei zidere purcezi, ar fi poate cu cale să îndrepți neajunsul și să pui la încercare și alte izvoare!

Moșul

(dă din cap cu resemnare)

Îți sunt mulțumitor pentru sfat, Nefârtate. De n-oi uita, m-oi mai gândi!

Nefârtate

M-abat pe a arca lui Noe. Dacă ai ceva, vreo vorbă sau veste de trimis, bucuros le-o trec.

Moșul

Mulțumesc – n-am nimic de trimis …"

Ca „ființe din aceeași tulpină" Moșul și Nefârtate sunt confundați de Noe, în necunoștință de cauză, pe criteriul eternității imuabile a amândurora: „aș zice – parcă-parcă ai aduce puțin cu Nefârtate. Nici zilele lui, zice-se, nu le-a numărat nimeni, sau vorbind în icoane, și sacul zilelor sale e un sac fără fund". Dealtfel Moșul are o identitate incertă, ezitând în mod programat a se autodefini drept principiul Binelui absolut, din moment ce lumea alcătuită odată de el a sfârșit într-un eșec ontologic, într-o gravă abatere de la proiectul divin. Astfel afirmă evaziv că vine: „de-aci și de mai departe" – adică de acum și de mai târziu, din lume și din poveste. Formal, valențele sacrale ale Moșului sunt aceleași cu ale Orbului și ale lui Isus-Pământul, ecou târziu al începuturilor dramaturgiei blagiene: „eu știu tot și aud tot. Eu aud și cu frunzele codrului, câte se mișcă spre miazănoapte și miazăzi, și am mii de

urechi, pe care le lipesc pe pământ și aud. Eu aud și cu urechile măgarului, care ascultă din ușă, și vezi cât sunt de mari! Mie nimic nu mi-e ascuns!”. Este aceeași divinitate imanentă, aceeași viziune panteistă asupra contingenței infuzate de ordinea sacrală, reconfigurare a viziunii lui Thomas d’Aquino și Giordano Bruno. Doar că prezența nemijlocită a transcendenței în contingent nu pare a avea vreun efect curativ în stoparea derapajului ontologiei. Prototipul umanității pare a fi un rebut, un mutant spiritual în raport cu datele originare, drept care voința Moșului va interveni cu o decizie drastică, dictată, în fond, de necesități oarecum egocentriste: dacă umanitatea creată după chipul și asemănarea Sa seamănă mai mult cu Nefârtate, Moșul însuși se află în iminența constatării propriei futilități, drept care se cere crearea unei a doua serii de ontologie, pentru a oferi o nouă șansă onticului. Această interpretare poate fi susținută prin chiar sfârșitul dramei, în care Ion, unul dintre fiii lui Noe, surprinde imaginea cerului pe pământ : „Uneori … când plouă – și se face pe uliți câte-o băltoacă – și pe urmă se deschide iar cerul senin – îmi place atunci să mă aplec peste băltoacă. În fund se vede cerul și e așa de grozav de adânc! Adânc, adânc – că mi se strânge inima! Acu – dac-aș cădea!”. Că sămânța noii ontologii, reprezentată de Noe și ai săi, are reale șanse de a fi proiectată în absolut poate fi dedus din întrebarea, e drept, retorică, a aceluiași Ion: „din prăpastia de sus, în care nu cădem – c-o vedem numai așa – în băltoacă! Mamă, ieșind de aici, unde ne mutăm?”. Se vor muta în arcă, vehicul care îi va purta „pe drumul care astăzi este încă al văzduhului. Iar arca va pluti, tot mai sus, tot mai sus. Până deasupra tuturor munților. Și-n ceasul cumplit, când sub noi va fi pierit în adâncuri toată suflarea, noi în arcă vom zămisli prunc nou”.

În ceea ce privește contemplarea cerului în băltoacă, este o reiterare a unei metafore blagiene de la începuturile dramaturgiei sale, din *Tulburarea apelor*, unde Popa se întindea „în umbra unei fântâni/ Apele-n adânc sunt liniștite/ și de acolo mă privește/ verde, limpede, adânc – Ochiul lumii”. Acest „ochi al lumii”, precizam cu acea ocazie, se regăsește și în lirica blagiană, *Cap plecat* și *Iezerul* fiind

doar două ilustrări în acest sens. Dealtfel *Arca lui Noe* reia multe dintre metaforele și motivele pieselor anterioare, asigurând astfel un univers tematic și ideologic specific, o constantă a viziunii autorului asupra subiectului dramatic. Dincolo de configurarea unui tărâm în pragul colapsului ontologic, a viziunii panteiste asupra sacrului și a metaforei revelatorii a „ochiului lumii”, un alt exemplu concludent îl oferă arca însăși.

Arca lui Noe este în sine o profesiune de credință și un simbol al creației. Mai mult decât atât, este asemuită cu zămislirea unei vieți umane: „Și-ți încuviințez răstimp de la crai nou până la crai nou, de nouă ori. De atâta răgaz are nevoie și pruncul spre a se clădi în pântecele femeii. Fii cu luare aminte, că arca ta aceasta va fi: zămislirea nouă în pântecele lumii”. Nu ne este greu a face o paralelă cu zămislirea bisericii lui Manole prin încadrarea în datele sale, fizice și spirituale, a vieții umane, jertfa Mirei. Așadar, revine obsedanta parabolă a nașterii creației ca zămislire supremă a vieții, în acest caz, al lui Noe, fiind mult mai evident că fapta, Creația va constitui unica șansă de mântuire a vieții în perspectiva potopului. Printr-o *coincidentia oppositorum* vom putea susține că dacă în *Meșterul Manole* viața constituia receptacul pentru creație, în *Arca lui Noe* creația constituie unicul receptacul pentru viață. Iar coincidențele între cele două drame blagiene continuă: creația și-l arogă pe Noe în totalitate: „eu de când m-am legat să clădesc arca, m-am despărțit de toate ale mele”. O replică aproape identică se întâlnea la Manole: „Înfăptuirea bisericii cere tot”. În momentul în care arca îi este devastată, Noe exclamă: „Am pierdut totul!” și își pregătește ștreangul pentru a-și lua viața. Ne reamintim că Manole a înțeles la finele dramei să-și sacrifice și viața pentru a avea acces în absolut. Inconștient, Noe repetă același gest suprem, moment în care trăiește revelația prin relevarea toacei Tăriei, instrument șamanic prin profesarea căruia își va desăvârși creația și menirea. Anterior Noe își identificase, în același context, creația cu vatra: „Am pierdut vatra!”. Unul dintre zidarii bisericii în *Meșterul Manole* realizează aceeași identificare: „dorul de ea e în noi ca un dor de casă”, cu acel prilej observând că

nu putem disocia vatra și creația în cazul creatorilor umani întrucât ei ființează ca entități în măsura în care creează casa ființei. Până la un anumit punct putem susține că Ana manifestă o profundă neîncredere în autenticitatea creației lui Noe și apără în fața acestuia firescul vieții, asemănător cu pledoaria Mirei în fața lui Manole: „Grămadă netrebnică de bârne. Lemn ieftin vrea Moșul (…). Săriți oameni buni, să se curme odată nebunia asta! Săriți, să se facă sfârșitul visului rău!”. Dar Ana este indusă în eroare de Nefârtate, iar la finele dramei acceptă, revelator, minunea creației lui Noe.

O altă coincidență a dramaturgiei blagiene o constituie atitudinea ludică. În momentul în care schițează planul arcei, Noe se explică disimulând: „Mă joc”, „ca unul care croiește un vis nerod”. Am relevat importanța ludicului în cazul copiilor daci din *Zamolxe* și al zidiri Mirei în *Meșterul Manole*. Ludicul rămâne adeseori unica posibilitate de a emite adevăruri supreme sau de a înfăptui absolutul. Pentru a detensiona nefirescul, supranaturalul întâmplărilor Firii, Blaga apelează la proiectarea esențelor conceptuale și factologice în dimensiunea evazivă a ludicului și a infantilului. În *Arca lui Noe* nu numai că asistăm la planul unei alcătuiri de basm, dar chiar cel care va înfăptui alcătuirea este în mod repetat considerat copil: „soțul meu să rămână tot copil, mai copil decât copiii noștri …”, „Tu ai rămas copil, Noe, tu esti mai copil decât copiii tăi!”, „a căzut Noe în doaga copiilor!”, „Dai în mintea copiilor”, „tu ca un prunc ce ești”. Aceste acuzații nu îl sperie sau descurajează pe Noe, care le acceptă senin, cu conștiința că „dintre toți, Moșul pe mine m-a ales”. L-a ales pe cel mai copil dintre oameni pentru că acesta avea ontologia cea mai primitivă, pură, necoruptă de relele sălășluite între semeni. Cu acest cod genetic nealterat, primar, păstrat în date originare, Noe poate servi drept părinte al unei noi etape a umanului, el va împământeni o lege nouă, cum intuiește corect al patrulea jude: „Asta înseamnă că Noe mai umblă și cu alte gânduri – ascunse și acelea ca multe ale sale! Să răstoarne poate că rânduielile statornicite de totdeauna, să intre într-o zi pe neașteptate și cu puterea în ele, cum a intrat cu secura în stejeriș!”. Însă toate faptele lui Noe sunt

justificate de consacrarea sa de către un principiu superior, absolutul: „inima ta bate în cer, nu pe pământ" îi decretează Moșul de la prima întrevedere. Și astfel revenim la daimonia arhiprezentă în creația blagiană, amplu argumentată în capitolul referitor la *Meșterul Manole*. Noe face parte din acea largă familie a personajelor blagiene trăite și predestinate de ontic: „ne-a ales! Pe mine. Și pe tine și pe cei doi ai noștri" se extaziază Noe în fața Anei, credință de la care nu va renunța pe tot parcursul dramei: „Eu stau sub poruncă mai mare"; „N-am încotro. Poruncă mai înaltă. Eu trebuie să mă supun."; „Eu am lucrat din poruncă mai înaltă. Ceea ce s-a întâmplat a fost forță majoră!". Fatalitatea demonică exprimată de Noe, „adevărul acesta este. Eu am fost vârât fără de voie și fără putință de împotrivire într-o înlănțuire de fapte mai tari decât noi toți. Sunt rob și mă ostenesc sub silnicie cerească!" este foarte asemănătoare cu cea mărturisită de Avram Iancu sau de Meșterul Manole, care se considerau „unelte" ale unei puteri mai mari, cum dealtfel sunt toți eroii dramatici blagieni. Ocazional și în *Arca lui Noe* își află loc tentația liberului arbitru, paradoxal numită chiar de Moșul: „Cu omul începe altă poveste. El e făcut după chipul și asemănarea cuiva și e pus întru slobozenie. Iar slobozenia încurcă multe socoteli, și mi le încurcă mai ales pe ale mele – că astăzi nu mai știu nici eu, dacă ea e un bine sau nu! Luânndu-mă după tot ce-au făcut făpturile astea de Duminică din ea … ei, dar precum îți spuneam: asta-i cu totul altă poveste!". Liberul arbitru încurcă planurile divine întrucât slobozenia îi oferă omului șansa de a alege, iar a alege te transformă în potențială victimă a daimoniei antinomice. În *Arca lui Noe* poate mai mult ca în oricare altă dramă blagiană Satanicul este clar exprimat prin antropomorfizare, Nefârtate fiind, la fel ca Moșul, un om, sugerându-se astfel „tulpina comună" a amândurora. „Eu sunt umbra Moșului" e afirmația cea mai gravă a lui Nefârtate, umbra, cu un rol esențial în *Meșterul Manole* și *Avram Iancu*, fiind, în concepția populară, ipostazierea ființei invizibile din individ, este sufletul sinelui, imaterialitate funciară, dar de nestăpânit. Așadar, nu doar că Fârtate și Nefârtate rămân indisolubil legați, Nefârtate nici nu poate fi

stăpânit, iar Fârtate ar fi o sterilitate ontică fără fratele său. Viziunea bogumilică se complică enorm în accepțiunea blagiană. Moșul e „strămoșul tuturor strămoșilor” care vine „de-aici și de mai departe”, adică monada arhetipală. Dar Nefârtate fiind umbra sa, se presupune că și acesta datează de la aceleași bune începuturi, fiind la rândul său „strămoșul tuturor strămoșilor”. Diferența esențială între cei doi frați arhetipali ar fi recunoașterea Moșului de către Noe ca pe unul de-al lor, iar a lui Nefârtate, nu: „Mai întâi nu l-am ghicit, căci nu se deosebea cu nimic de noi. Un moș oarecare, cu opinci roase și peticite, cu cioareci de lână și cu pieptar înflorit bătrânește, cam prăfuit și nici măcar așa de curat cum suntem noi, când ne primenim de duminică. Cine ar fi bănuit că Moșul era El?”. În ceea ce îl privește pe Nefârtate, la prima apariție a acestuia, Ana îl sancționează prompt: „nu pari de prin părțile noastre!”. Nu este de prin părțile vetrei, dar se poartă „ca și cum aș fi acasă pe lângă orice vatră!”, adică are potențele de a realiza intruziunea în ordinea umanului oriunde și oricând, asemenea experiențelor din toate celelalte drame blagiene, inclusiv și mai ales pantomima. Figura umană de întrupare a acestei daimonii străine firii este în acest caz Simion, cine altul decât fratele lui Noe. Acesta profanează mormântul mamei, lumile congenere: „Într-o seară, mai ieri, alaltăieri, unul din cei doi frați se duse în progadie, și supărat că bătrâna nu i-a făcut parte mai mare decât fratelui, începe să bată cu biciu mare și lung mormântul mume-sii și-l biciui toată noaptea, până când se auzi ca un geamăt surd din pământ!”. Profanări similare se mai petrecuseră în *Tulburarea apelor* și *Meșterul Manole*. Tot Simion este acela care va conduce alaiul uman ce va distruge arca lui Noe în finalul dramei. Dar nici Simion și nici stăpânul său, Nefârtate, nu vor zădărnici planurile Moșului și ale lui Noe: arca se va reface printr-o minune, iar omenirea va beneficia de o nouă șansă de regenerare post-diluviană.

O altă caracteristică a dramaturgiei blagiene o constituie momentul și locul de răscruce, al încercărilor supreme. *Arca lui Noe* nu constituie o excepție. Mai întâi, moara lui Noe are anumite valențe aparte: „La moară se macină, după cum'i fi băgat de seamă,

nu numai grâu și porumb, aci se macină și toate zvonurile, care umblă de la o curte la alta, și toate veștile, care își dau întâlnire prin părțile locului", e spațiul în care bântuie vânturi antagonice, „unul de amiazi și altul mai domol, de seară". Moara lui Noe este un spațiu magic, înrudit cu cetatea de hotar din *Cruciada copiilor*, cu Țara moților din *Avram Iancu*, este acel „pământ de cumpănă"[1]. Dacă Moșul identifică „tărâmul de cumpănă", Nefârtate va exprima răscrucea timpului: „Acu se apropie iar o răspântie cu primejdii. Căci drumurile noastre se întretaie și se ciocnesc, din când în când. La încrucișare, se va vedea care pe care!". Așadar asistăm la un moment de răscruce al onticului dual și antinomic, moment în urma căruia evident că reconfigurarea nu poate fi schimbată în datele esențiale: Fârtate și Nefârtate nu se vor înfrunta ireconciliabil, ci, mai degrabă, vor colabora complementar pentru a institui „un nou început". „Vremurile ajung la cotitură, mersul lumii la răspântie": se creează o nouă lume, dar din discuția resemnată a celor două puteri absolute nu reiese sigur că noua configurație va fi îmbunătățită. Ba dimpotrivă, căci nici nu ar avea cum: Fârtate și Nefârtate și-ar nega astfel identitatea specifică, în lipsa contrarului complementar.

Se cuvine să semnalăm și incidența unei stări metafizice incerte care se exprima în *Avram Iancu* prin sintagma „aievea ori numai nălucă?". Acolo incertitudinea funciară conducea identitatea spirituală a eroului înspre destrămare și-l proiecta în tragic. Aici rolul său este altul, acela de a asigura o permanentă pendulare între caracterul de eres al întâmplării, de fantasmă populară neortodoxă, și acela de arhetip ontologic și ontic originar. Nesiguranța este legată în primul rând de identitatea fizică a Moșului.

"*Ana*

… Era o arătare!

Noe

Ce arătare, Ana? Era aievea! Aievea ca pământul care ne ține".

[1] *Idem*, *Apriorism românesc* în *vol.cit.*, p. 218.

Interesant că Noe, pentru a argumenta credibil pogorârea divinului în contingență, îl compară și identifică pe Moș cu pământul, dimensiune mult mai comună și familiară omului arhaic decât cerul. Speculațiile ne pot conduce către relația dintre uranic și htonic în dramaturgia blagiană, către perspectiva sofianică a invaziei solare în receptacolul contingenței. Dar, dincolo de acestea, se ivește conștiința intuitivă a lui Noe că cel care-l ține pe el și pe semeni este pământul, și de aici putem argumenta că Noe are o legătură funciară cu pământul, pe care simte că nu are cum să îl abandoneze, este determinat să supraviețuiască oricărei dezrădăcinări de htonic, inclusiv potopului, pentru a se reîntoarce veșnic la vatră. Este o situație similară cu cea a Vochiței din *Înviere*, străbătută de un fior în pragul casei înainte de a se înstrăina: ambii, Vochița și Noe, sunt oameni primordiali, ai vetrei originare, la care se vor întoarce indiferent de mersul vremurilor și al zodiilor obscure, și ei exprimă această predestinare esențială la modul inconștient, dar suficient: Vochița e încercată de un fior în pragul înstrăinării de satul natal, iar Noe absolutizează pământul care „îl ține", reperul suprem cu care îl poate compara pe Dumnezeu, în pragul diluviului universal: „Și-au ieșit lucrurile din matcă, Simioane! Muierile trăiesc cu acela, vacile alăptează șerpi, se dărâmă vetrele, se-nveninează fântânile, fiii biciuiesc mormintele mumelor!". Apocalipsa este generalizată la toate nivelurile: al vieții, întrucât născătoarele de viață se țin cu un principiu sterp, iar de la uger se alăptează același principiu al extincției; al spiritualității, întrucât se destramă spațiile originare, vetrele; al cunoașterii, se spurcă fântânile; al soteriologicului și eschatologicului, se profanează mormintele.

Neîncrederea în caracterul de adevăr sau de fantasmă al persoanei fizice a Moșului este întreținută în dramă de Ana: „Ascultă cuvânt de la mine – bărbate, ceea ce ți se păru aievea, a fost o arătare!"; „Dealtfel nici pe Moșul – eu nu l-am zărit, decât când da să plece și dintr-o parte. Mi se părea mai mult ca o arătare decât aievea – ". Această atitudine are rădăcini mai adânci în cultura spirituală a omenirii și se explică prin incapacitatea omului comun, a omului în

general, de a-și recunoaște principiul sacral când acesta i se înfățișează ca entitate mântuitoare. Dacă ar fi să ne referim doar la universul biblic, Mesia nu a fost recunoscut ca atare de ai săi, și chiar după Înviere, când li s-a arătat discipolilor pe drumul spre Emau, aceștia nu l-au recunoscut inițial. Lucian Blaga nu a făcut decât să reformuleze o problemă eternă: cum își poate recunoaște omenirea Mântuitorul? În afara omului de geniu, stăpânit de daimonie, în ce măsură pot avea restul semenilor acces la absolut? Ana cunoaște un traseu al revelației, al inițierii, al încredințării și al mântuirii. La judecata sătească a lui Noe, atitudinea ei e deja nuanțată semnificativ:

„Încât astăzi știu cel puțin că Moșul e viu ca și noi. El trăiește undeva! De m-ai întreba însă unde – n-aș putea să vă mulțumesc…

Întâiul jude

Dumneata crezi cu alte cuvinte că moșul nu era o simplă arătare!

Ana

Ce arătare! E viu preacinstiților, arză-l viața pe dinăuntru!”

Divinitatea e vie, activă, potentă, dar neidentificabilă; cu toate acestea, Ana, crede, oarecum, în existența Moșului. Moșul poate fi Marele Anonim: „Și dacă n-are nume?”, sau poate doar unul din cei doi fii ai săi, întrucât „cele două principii personificate în Fârtate și Nefârtate, fiind, în ciuda oricărei adversități dintre ele, existențe în cele din urmă totuși «fraterne», oferă deosebit de fertile sugestii imaginației, care ar încerca să tâlcuiască «Începuturile». Orice gânditor, de oareșicare inițiativă ideatică, ar putea să întrebe dacă cei doi «frați» n-au avut sau n-au și un «părinte». Un atare Părinte, din care s-ar naște atât Fârtate cel bun, cât și Nefârtate cel rău, ar trebui să aibă, firește, și în substanța sa un amestec de bine și rău. Fraza cu care încep de obicei legendele sau snoavele noastre cosmogonice: «La început au fost doi frați, Dumnezeu și Dracul», își descoperă la cea dintâi privire contradicția interioară. Căci, dacă cei «doi» au fost «frați», aceasta înseamnă că mai înainte de a fi ei, a fost părintele lor. Situația are evident și unele implicații, pe care o snoavă nu-i

oobligată să le pună în lumină, dar care suscită interesul oricărui gânditor. Părintele născând din sine Binele (personificat în Fârtate) și Răul (personificat în Nefârtate) nu putea să fie însuși decât o substanță cu două atribute diametral opuse. Părintele a trebuit să fie, prin natura sa, atât divin cât și demonic"[1]. Ideea eseistului Blaga nu se regăsește soluționată în opera sa dramatică, *Arca lui Noe* neoferind nici o sugestie despre identitatea Părintelui ai cărui ochi unul plânge, altul râde… Cu o singură, vagă, excepție, legată de toaca Tăriei. După ce Moșul îi oferă lui Noe instrumentul șamanic, îi precizează: „Am și eu acasă o toacă la fel și numai câteodată trebuie s-o iau de după grinda albastră, la câte-o sărbătoare mare a lumii". Așadar Moșul are o casă, o vatră natală celestă, la care putem presupune că se întoarce după periplul pe pământ. Cu toate acestea, nu pomenește nimic de părinți. Să fi murit? Părintele primordial să fi încetat să mai existe? Și atunci omenirea să fi rămas la cheremul cofruntării între cei doi frați, care se înfruntă amiabil, dar etern? Lucian Blaga oferă, ca întotdeauna, drame deschise interpretării contradictorii și inepuizabile.

Toaca Tăriei în sine constituie un instrument magic ce vrea să recupereze armonia originară prin apelul la fatalitate, apolinic și oniric : „Sunetul și bătaia de toacă îndrumă totul spre o rânduială și spre ajungerea țelului dat. Nu este lucru neînsuflețit și nici făptură fără grai, care s-ar putea să înfrunte vraja (…) La auzul ei, toate lucrurile, care au ieșit într-un fel sau altul din matca sau din locul ce li s-a hărăzit, din țâțânile sau din drumul, ce li s-au menit, intră din nou, smerite și prea ascultătoare, în orânduirea lor de veci (…) Toaca e cale rostită în pași și menire prefăcută în cântec. Ea nu îngăduie împotrivire și nici răzmeriță deșartă. Iată, Noe, îți dau în primire toaca Tăriei, de care ascultă zodia și fiara. Sub puterea ei totul reintră în rostul, ce i s-a hotărât și totul se-mblânzește îngânând cântecul. Cântecul ce dă măsură ființei. Cântecul ce dă îndreptare mișcării din loc în loc." Ne amintim de lirica blagiană, „Dar cel ce-ascultă

[1] *Idem*, *Fârtate și Nefârtate* în *vol. cit.*, p. 210.

dobândește viu contur / în armoniile treptat depline", plenitudinea ființării în *Unde un cântec este*.

Interpretarea semnificației acestui instrument este destul de variată: „Scândura și ciocănelele de paltin sunt un instrument magic, la sunetul căruia lucrurile reintră în ordinea lumii, participă la «cântecul ce dă măsură ființei», metaforă a logosului pe care filosoful Blaga îl înțelegea ca principiu al ordinii cosmice. Lumea e dominată aici de propria ei coerență și armonie, nu de «puteri» necunoscute și înfricoșătoare. Acest clasicism al viziunii explică modul în care sunt înfățișate aceste puteri (antropomorfizate, distincte, identificate ca principii morale) și accentul pus pe imaginea lumii, pe concretul reprezentării ei"[1]; „Toaca este obiectul magic care ține rânduiala lui Dumnezeu, este simbolul așezării liturgice a universului, după concepția creștină"[2]. Cea mai corectă ne pare a fi argumentația lui Titus Bărbulescu: „El i-a dat lui Noe o «Toacă a Tăriilor», la sunetul căreia toate ființele și «zodiile» - puterile elementare ale cosmosului – trebuie să se supună la voința cerului. Este, deci, o rechemare și o repunere în ordine a acestei forțe originare, ce acționează asupra cosmosului, pe care filosofia lui Blaga o numea Cenzura Transcendentă și pe care teatrul său o desemnează într-o manieră imaginară și frapantă, sub numele de «Toaca Tăriei». În plus sunetul devine muzică. Intervenția forțelor cerești are o finalitate artistică în opera sa de artă"[3]. Nu este prima situație în dramaturgia blagiană unde „sunetul devine muzică". Același fenomen se petrecea în cântecul cântărețului dac Madura în *Zamolxe* sau în timpul contemplației lui Avram Iancu prin fluierul său. „Cenzura transcendentă" este sensul esențial al muzicii ivite din harfa lui Madura, inițiat care înțelegea a le transmite semenilor necesitatea perpetuării tainei, întreținerea vie a misterului, principiul zero al cunoașterii luciferice. Fără doar și poate că Toaca Tăriei, mânuită de

---

[1] George Gană, *op.cit.*, p. LVII.
[2] Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 58.
[3] Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București, Ed. Saeculum I.O., 1997, p. 75-76.

posesorul ei ontic, Moșul, sau de cel ontologic, Noe, exprimă Cenzura Transcedentă, reîncadrarea zodiilor în matcă, fatalitatea.

De reținut însă că toaca nu va impune o restricție silită asupra zodiilor, trăindu-le strict împotriva voinței lor. Odată cu aflarea unui sfârșit „slobozeniei” ontologicului, toaca asigură și o plenitudine a ființării, o ataraxie sufletească, spirituală, soteriologică. Acest aspect, proiectarea în absolut prin intervenția Cenzurii Transcedente, poate fi dedus, în primul rând, prin accentul pus asupra cântecului. Valențele acestuia sunt mai mult decât orfice, întrucât la Blaga și în lirismul modern orfismul dobândește noi semnificații relevate în lucrarea de față. Cântecul reprezintă etapa finală, supremă, de rafinament spiritual la care poate aspira ființa. Însuși poetul Blaga își imagina în momentele de extază: „Locuiesc într-un cântec de pasăre” se confesează în *Locaș*. Proiectându-te în cântec, îți asiguri supraviețuirea într-o dimensiune ascendentă contingenței și vremelniciei. Cântecul te înalță către absolut, către Tăria Moșului, într-un ilimitat cutreier.

Noe are indirect conștiința accesului la tărie prin călătoria imaginară în arcă: „arca se va ridica. Atunci vom ști că am purces pe drumul care astăzi este încă al văzduhului. Iar arca va pluti, tot mai sus, tot mai sus. Până deasupra tuturor munților”. Această ascensiune „tot mai sus” este pluridimensională ca semnificație. Este în primul rând ontologică: „Și-n ceasul cumplit, când sub noi va fi pierit în adâncuri toată suflarea, noi în arcă vom zămisli prunc nou. Căci s-a dat poruncă omului să se-nmulțească precum nisipul mării”. Cum deja am argumentat, se va ivi o ontologie mult purificată, apropiată de tinerețea primitivă a originalului. Prin regresie la primordial se va naște o ascendență ontologică, într-o *coincidentia oppositorum*. În al doilea rând, se poate presupune că ascensiunea ontologică va fi dublată de una spirituală, noul om va ființa într-o nouă dimensiune, sau cel puțin se va impregna cu aceasta înainte de a reveni la htonic. Este vorba de spiritualitatea uranicului „am purces pe drumul care astăzi este încă al văzduhului”. Am relevat importanța lexemului „încă” și în *Avram Iancu*, unde eroul se

exprima similar: „Legendele sunt morminte. Eu nu sunt încă la capătul drumului”. „Încă” nu e momentul suprem nici pentru Avram Iancu, nici pentru Noe, dar ambii știu că vor fi proiectați inerent în absolut, unul prin moarte, destrămarea sinelui, celălalt prin zămislirea de viață, împlinirea sinelui prin proiectarea vieții „dincolo” de orizont: „Suntem aleși să trecem viața dincolo de curmătură și să dobândim starea bunei străluciri împreună cu El! Un veleat ia sfârșit, altul începe. Suntem aleși tu și eu, și cei doi ai noștri, să fim începutul unui nou neam omenesc! Ca Adam și Eva!”.

Arca în sine se înfiripă ca receptacul suprem al vieții, fiind consacrată de absolut, putând argumenta și aici o perspectivă sofianică. Creație străină locului și timpului acelei ontologii, nu poate fi recunoscută și acceptată de oamenii rătăciți de la zodia bună, spre diferență de pasărea maiastră din *Avram Iancu*, străjuită de Muma Pădurii, omul ancestral, inițait. Juzii în *Arca lui Noe* nu pot pătrunde înțelesul creației lui Noe: „un singur lucru n-am putut să-l ducem până la capăt și rămâne ascuns! Ce crede bărbatul dumitale, la ce și-n ce împrejurări i-ar putea fi de folos arca aceea de sub munte, la care clădește cu zor, de parcă ar fi ținut din urmă cu biciul?! Apă mare nu se găsește prin împrejurimi cât ține zarea. Noi avem aici-un râuleț în care se-ncurcă și se opresc bușteni! Ce să începi aici cu arca? Râulețul, oricât de sălbatic, i-ar trece pe sub talpă! Iar până să dai de mare, trebuie să mergi și s-o ții pe jos, spre răsărit, un an și mai bine. Nimenea dintre cei vii ai noștri n-a ajuns până acolo”. Și nici nu va ajunge viu. Este evident că o atare vârstă a omenirii, neinițiată în taină și neconsacrată de absolut, va fi supusă extincției.

Intențiile lui Lucian Blaga în scrierea dramei *Arca lui Noe* ne par a ține de aceleași preocupări de a-și releva „presupusa mentalitate ancestral autohtonă”[1], cu precizarea că acum deplasează conștiința ancestrală în arhetipal: „În folclorul nostru se schițează însă o atare concepție. Poporul închipuia eresuri care înseamnă o abatere de la doctrina bisericească. Spiritul de gândire liberă ce

---

[1] Doina Modola, *op.cit*, p. 110.

răbufnea într-o asemenea abatere se rostea nu ca «învățătură», ci ca o închipuire, ca un joc exegetic în duh de legendă. Puțin a lipsit însă, doar un strop de cuget îndrăzneț și liber, pentru ca din atari motive îngăimate țărănește să se ivească o «învățătură» despre Ființa de natură atât divină cât și demonică, despre Prundul din care au crescut cei doi frați, Fârtate și Nefârtate. Puțin a lipsit să se ivească o doctrină despre Fârtate și Nefârtate, care împreună au făcut lumea și toate cele ce ființează. Lumea și toate vietățile sunt un produs, în parte de colaborare, în parte de concurență între cei doi (…) O metaforă originală de răspicate nuanțe bogumilice ar fi putut să ia ființă în gândirea noastră cândva, într-un secol îndepărtat…"[1]. Lucian Blaga dă curs în *Arca lui Noe* unei așteptări funciare, exprimată anterior cu un deceniu în *Avram Iancu*: „Stau la pază că poate s-a-ntâmpla ceva, vreo poveste, cum n-a mai fost pe-aici de când Necuratul spunea lui Dumnezeu – fârtate!". Și cu acest prilej, lămurește și caracterul de eres, înclină definitiv balanța dihotomiei „aievea vs. nălucă": „Și totuși, Ana, eu am răzbit! Împotriva tuturor neregulilor! Și înfruntând toate potrivniciile! Da, am răzbit! Arca mea n-a fost nălucă! Arca mea ați văzut-o toți! Puternică, să iei cu ea pieptiș – potopul!".

[1] Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate* în *vol. cit.*, p. 210-211.

X. *Anton Pann.* Dihotomie revelatoare: *Povestea Vorbei* vs. *Cântul mut*

Ultima dramă scrisă de Lucian Blaga a rămas nepublicată antum și de aici speculațiile că ar constitui doar un crochiu. Stângăciile stilistice și aspectul de produs literar nefinisat nu pot însă constitui un argument suficient pentru desconsiderarea unui manuscris redactat de autor într-o a doua variantă, gest care presupune măcar un minim de reflexie asupra actului de creație, asumat cu responsabilitate ca atare și nemodificat până la finele vieții, timp de șaisprezece ani. Drama blagiană a anului 1945 face notă discordantă dacă o raportăm la scriitura celorlalte opt piese, excepție *Daria*, și tocmai această excepție ne poate oferi perspectiva pertinentă. Observam în capitolul rezervat *Dariei* că autorul nu s-a delimitat de drama sa psihanalitică, altfel destul de derutantă, ba dimpotrivă, o considera chiar superioară piesei *Ivanca*. Dacă în *Daria* ceea ce surprinde neplăcut rămâne banalitatea aparentă a temei și artificiozitatea replicilor protagoniștilor, în *Anton Pann* subaprecierea e determinată de simplismul, aparent și amăgitor, al dezvoltării conflictului factologic și al replicilor ce-l susțin. Într-o oarecare măsură, cele două drame se aseamănă doar prin ceea ce le descalifică: absența dimensiunii esteticului. Observam că *Daria* poate fi revalorizată dacă ne oprim exclusiv asupra esenței ideatice. Tot

nucleul ideologic salvează și drama *Anton Pann*, în acest caz importanța ei constând și în valoarea autobiografică, întrucât Anton Pann se constituie în mod evident într-un „simbol poetic"[1] , expresie a „geniului nostru etnic"[2]. Și ca un posibil argument suplimentar pentru menținerea limbajului nestilizat, oferim o accepție a poeziei primitive: „poezia secolelor primitive era colectivă în sensul că poetul nu compunea pentru o clasă cu care n-are de a face, ci numai pentru «colectivitate». Trebuia ca în lucrarea sa el să țină seama de gusturile și preocupările acestei colectivități. Poezia primitivă era deci o poezie eminamente socială."[3]. Amintim cu își califica rapsodul Anton Pann culegerea de istorioare: „de la lume adunate și lumii iarăși date". E foarte posibil ca dramaturgul Lucian Blaga să fi construit și să fi păstrat programat un limbaj simplist, folcloric, al creației sale culte, pentru a se menține cât mai aproape de spiritul popular, social al scriiturii lui Anton Pann. „În Anton Pann s-a încarnat întâia și ultima oară proverbul românesc: apariția lui e în felul său desăvârșită (…) nu s-a mai găsit un al doilea amator, care să trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact, aceeași dragoste în întrebuințarea lui, ca Anton Pann"[4]. Însă drama lui Blaga se abate enorm de la datele biografice, și aceasta întrucât autorul urmărește exprimarea propriilor sale neliniști existențiale și ideatice prin intermediul unei ultime drame în care se regăsesc multe din amprentele unui lung periplu anterior.

Prima dintre acestea este consacrarea eroului inițiat: „Vedeți voi raza asta, măi blajinilor? O poți pipăi ca o întrupare de sus! O poți prinde cu mâna!". „Minunea" de lumină ce coboară este o

---

[1] Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timișoara, Ed. Facla, 1985, p. 190.

[2] Lucian Blaga, *Apriorism românesc* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 218.

[3] A. H. Kroppe, *La Genese des mythes*, Paris, Ed. Poyot, 1938, p. 18, *apud* Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 190.

[4] Lucian Blaga, *Studiul proverbului* în vol. *Ferestre colorate* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și note bibliografice de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 316-317.

expresie a perspectivei sofianice, fenomen ce poate fi conștientizat doar de cel inițiat în absolut, omul care se apleacă peste margine: „Te uitai cam ducăuș adineauri – până dincolo de pereți!”; „ai cam ieșit din matcă – de-o vreme ”. Totodată Anton Pann este și determinat să devină parte din acest absolut, are intuiția că, mai devreme sau mai târziu, va purcede către calea supremă: „Anton Pann, te cheamă clopotele de la biserică!”; „zilele trec și nu mă-ndur să plec!”. Eroul trăiește un impas de moment, refuză să intre în legendă; asemănător indeciziei lui Avram Iancu de a porni în vreo direcție în crâșma lui Erji, Anton Pann adastă în crâșma Nușcăi, într-o zi de duminecă. Precizarea duminecii devine importantă dacă ne vom referi la afirmațiile Moșului din *Arca lui Noe*: „omul e făptură de Duminecă! Buruiană de sărbătoare! Cu omul începe altă poveste. El e făcut după chipul și asemănarea cuiva și e pus întru slobozenie. Iar slobozenia încurcă multe socoteli”. Fiind duminecă și „făptură de Duminecă”, Anton Pann are la rându-i „slobozenie”, adică liberul arbitru, frântura de umanitate din princina căreia ezită să se angajeze definitiv în „Marea poveste” a vorbei.

Crâșma Nușcăi, numită „La Povestea vorbei”, reprezintă spațiul magic specific dramaturgiei blagiene, asemănătoare în acest sens „cetății de hotar” din *Cruciada copiilor* sau Apusenilor din *Avram Iancu* ori morii lui Noe din *Arca lui Noe*. Apartenența crâșmei la magic e sugerată de însăși denumirea sa care include afirmarea accesului la poveste. Însă magicul se complică în momentul în care se referă la logos: „Povestea vorbei” presupune proiectarea în mitologia originară, generatoare de ontologie prin logos, cei care adastă în crâșmă viețuiesc nemijlocit în sacral și primordial. Cea care o patronează, Nușca, este, desigur, „fata din poveste! Fata dintre cele două-mpărății, a Neamțului și a Turcului!”. Situarea crâșmei între două împărății nu ne poate determina decât să o considerăm tărâm de cumpănă: „noi nu ne găsim nici în apus și nici la soare răsare. Noi suntem unde suntem: cu toți vecinii noștri – pe un pământ de

cumpănă”[1]. Crâșma „La Povestea vorbei” pare a fi întrupare a apriorismului românesc, replica artistică a acestuia urmând a fi cartea *Povestea Vorbei*. Cartea în sine va fi alcătuită din preluarea zicalelor populare de către Anton Pann, după cum o dovedește avalanșa de proverbe debitate de Bidu cu gura plină, erudiție folclorică în fața căreia Pann nu poate decât să constate: „Au curs bine zicalele din gura păcătosului, gata înmănunchiate și gata de tipar”. Ne reamintim cum definea filosoful Blaga apriorismul românesc: „nu înseamnă altceva decât o circumscriere filosofică mai pregnantă a afirmației despre existența unor factori stilistici activi care-și pun pecetea neîndoielnică pe produsele geniului nostru etnic”[2]. „La Povestea vorbei”, „la așa încrucișare de drumuri se-ntâmplă multe și se mai află câte ceva”; aici Anton Pann își va întâlni umbra: haiducul Groza.

Haiducul Groza este un om intrat deja în legenda populară, Anton Pann închinându-i un cântec din care aflăm tărâmul în care adastă proscrisul: „Ziua el și-aprinde vatră / între iezere și piatră”. „Vatra” haiducului se identifică cu natura primară, astfel Groza reprezentând tinerețea primitivă a ontologiei, mai apropiată de absolut, după cum sugerează prezența iezerului, „ochi al lumii” în care cerul poate fi contemplat pe pământ, în care transcendența se înfiripă în contingență. Iezerul este un motiv frecvent în lirica blagiană, prezent în *Tulburarea apelor* și în *Arca lui Noe*. Haiducul sălășluiește „pe tavă de mușchi verde, în margine de stejeriș. Acolo-i hotarul fără de statornicie al lui Groza”. Așadar tărâmul său e unul de cumpănă, care cunoaște tentația ancestralului magic. Proscrisul însuși este o entitate magică: „Are fantezie haiducul! Pe poeți îi scutește de orice osteneală de a mai născoci basme”, adică este el însuși o făptură de basm. Dacă prima întâlnire cu Anton Pann se va produce dumineca, interesant este și faptul că „haiducul Groza își încearcă loviturile numai dumineca sau în zilele de sărbătoare”,

---

[1] Idem, *Apriorism românesc* în *vol. cit.*, p. 219.
[2] *Ibidem*, p. 217-218.

adică acționează când are liberul arbitru, omul având slobozenie tocmai pentru că e făptură de Duminică… Coincidența între Pann și Groza, între poet și haiduc, pare a ține și de liberul arbitru, nu doar de daimonie, după cum se va vedea Haiducul Groza este pretutindeni și nicăieri, o făptură ce pendulează între statutul de nălucă ori aievea, lasă în urma sa umbră, zvon și dor. „Zvon” ține de povestea vorbei, astfel apropiindu-se de făptura lui Anton Pann. Dar o identificare între cei doi devine mai evidentă prin raportul la umbră și dor. Dorul este acela de ancestral, prima apariție a lui Groza fiind aceea disimulată în Ursar, iar faptul nu este întâmplător, întrucât ursarul constituie omul inițiat și păstrător al ancestralului, personaj din galeria Mumei pădurii din *Avram Iancu*; Ursarul apare pentru a ura bun venit lui Anton Pann, pentru a-l consacra.

Ursul mai apăruse în pantomima *Înviere*, semnificația dansului ursului putând fi legată de ieșirea acestuia din hibernarea temporară și întâmpinarea unui nou ciclu al luminii, simbolic întâmpinarea lui Anton Pann. Și aici Ursul joacă, Ursarul cântând din cimpoi, ceea ce ne trimite către orfic, ce ține totodată de cenzura transcendentă, evidentă în cazul lui Noe, dar ține și de împlinirea Ființei prin Cântec, dobândirea *„viului contur / în armoniile treptat depline”* cum afirma poetul în *Unde un cântec este*. Dacă Avram Iancu avea permanent și pistolul asupra sa, expresie a liberului arbitru sau a dionisiacului, se poate presupune că și haiducul Groza va fi având pistolul său. Dar principala funcție a apariției lui Groza ca Ursar este aceea de a sugera trăirea lui Anton Pann de către principiul suprem, consacrarea acestuia prin daimonie. Ursarul îi cere Ursului să arate „unde sălășluiește Sfântul Duh!”: „ursul s-apleacă și-l linge pe Anton Pann pe frunte”. Dacă în *Avram Iancu* Muma pădurii este șamanul descins din preistorie, în *Anton Pann* eroul e investit de preistoria însăși, de ancestral, prin spiritul totemic al Ursului. Cugetul lui Anton Pann e trăit de Sfântul Duh, așadar *Povestea Vorbei* va fi o creație așezată sub auspiciile absolute, similară cu arca lui Noe, mănăstirea lui Manole. Ursarul exprimă în cuvinte gestul Ursului: „Acolo sălășluiește Sfântul Duh, chiar acolo” și concluzia inerentă:

„Ești alesul, jupâne Anton Pann! Asta vrea să-ți spună pe limba lui dobitocul!”. „Alesul” va avea însă o soartă împovărătoare, ca toți inițiații blagieni. Se va consuma „în ritm grăbit de tragică baladă, vieți scurte repede mistuite de demonicul sălășluit în ei ca o fatalitate de neînlăturat”[1] .

Anton Pann se va identifica, la nivel ludic, cu haiducul Groza căutat de panduri: „să nu trageți, panduri, că încă nu mi-am scris testamentul”. Am relevat ludicul ca o modalitate specifică dramaturgiei blagiene de a exprima prin detensionare esențele grave, de la jocul copiilor daci din *Zamolxe* și zidirea Mirei în *Meșterul Manole* până la jocul de șah al lui Radu din *Cruciada copiilor* și planul arcei în *Arca lui Noe*. Și aici ludicul maschează o esență a dramei, căci Anton Pann nu „nu umblă cu șoalda și cu prefăcătorii”, ci chiar reprezintă, împreună cu haiducul Groza, frânturi ale uneia și aceleiași făpturi: omul descins din absolut. Dacă pe fruntea lui Anton Pann locuia Sfântul Duh, și haiducul Groza are valențe absolute: nefiind de găsit nicăieri, Spuderca afirma, ludic, schimbarea acestuia în cimpoi. Astfel Groza este asimilat sursei a însuși Cântecului magic, ființa proiectată în cântec fiind aspirația supremă a poetului în *Lăcaș*: „Locuiesc într-un cântec de pasăre”. Ambii reprezentanți ai absolutului în zodia umanului, Anton Pann și haiducul Groza vor fi identificați unul cu celălalt pe tot parcursul dramei: Nușca îi spune „Semeni, Anton Pann, dar numai când îmi sufli mie cântece de lume!”, stabilind și deosebirea complementară a celor doi: haiducia lui Groza presupune fapta socială, cea a lui Anton Pann – creația artistică, după cum afirmă just Anton Pann însuși: „Este în Brașov unul singur care ar putea să le facă la fel isprăvile, nu cu fapta, dar cu închipuirea, și-acela sunt eu, Anton Pann!”, „Am s-o iau pe urmele haiducului! Într-un fel, începutul l-am și făcut, fără voia mea” se lamentează Pann, având premoniția și conștiința intuitivă că soarta îi e predestinată.

[1] Lucian Blaga, *Demonicul ca fatalitate* în *Daimonion* în vol. *Zări și etape*, p. 233.

Ce-a de-a doua întâlnire dintre ego și alter-ego are semnificații adiacente: „Alta era să fie soarta mea, alta! Dar, pesemne, mi-a furat-o cineva. Mi-a furat-o haiducul Groza!" continuă a se lamenta Pann, moment în care apare poștașul Panțu, cea de-a doua deghizare a haiducului, la rândul ei nelipsită de semnificații: poștașul este cel care aduce vestea. Intrarea postașului imediat după replica adresată lui Pann „Poate ți-a intra Dumnezeu în voie!" consacră, o dată în plus, predestinarea și fatalitatea daimonică a poetului. Coana Safta sintetizează rolul postașului, pe care noi îl vom înțelege cu referire la soarta lui Pann: „Ai adus răvașe și duci nădejdile".

Cea de-a treia întâlnire dintre cei doi se va petrece într-un moment crucial pentru poet. Acum haiducul Groza este Paznicul de noapte, iar ceea ce păzește el nu e cetatea Brașovului, ci viața lui Pann, și pe bună dreptate, căci poetul e împușcat pe la spate de Napoleon Furnică, un înamorat gelos și laș cu care intrase într-un involuntar conflict de interese pentru o „floare", o fecioară preafrumoasă, sursă de inspirație poetică. Semnificația apariției lui Groza este aici și mai complexă. Este, în mod evident, spiritul protector al lui Anton Pann, căci îl scapă cu viață. Dar Paznicul de noapte pare a împrumuta ceva din semnificația lui Caron, afirmație ce poate fi susținută prin vorbele Paznicului însuși, împovărat cu o sarcină imensă: „Și umblu, cu pași grei, târâș, prin cetate – parcă aș duce în spate veacurile", deși el însuși se grăbește să-și disculpe moștenirea gravă și grea: „Nu te speria, Anton Pann, eu nu sunt moartea (…) sunt paznicul de noapte, atâta tot". Argumentul mai convingător ar fi spusele poetului, care crede, în mod repetat, că Paznicul îl conduce către moarte: „Hans, dumneata esti … moartea!"; „Vrei să mă duci?"; „Moartea îmi scoate papucii și haina"; „Du-te Moarte peste drum, la casa din față…". Paznicul de noapte este o versiune antinomică a lui Caron, în sensul că îl preia pe Anton Pann și-l trece un prag, dar nu spre moarte, ci înapoi spre viață. În acest context de incertitudine a ontologiei se oprește ceasornicul, prilej cu care motto-ul volumului *În marea trece* își află o soluție paradoxală. În 1924 poetul implora: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte, nu

e nici iubire, - și totuși te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsori destrămarea”. În 1945 dramaturgul, tot prin vocea unui poet, imploră: „Și ceasul - s-a rupt – i-atârnă greul până-n fundul pământului. Singur sunt. Doborât și pustiit. Cel puțin ceasul de-ar învia, să-mi ție de urât”. Dorința anterioară a poetului s-a transformat în faptă împlinită, prilej cu care însă omul nu se poate constata decât singur, doborât, pustiit. Suspendarea trecerii nu este o soluție pentru individ, sinele nu se mai poate petrece, nu-și mai poate valoriza „timpul rostitor”, pentru a folosi o sintagmă a lui Noica. Când ceasornicul e oprit, omul se constată și fără iubire, soția sa Ioana tocmai l-a părăsit, și fără moarte, viața îi e suspendată în sterilitate și neîmplinire. În cruntă deznădejde, poetul își dorește tovărășia ceasului reînviat, „să-i ție de urât”. La maturitate, Lucian Blaga exprimă artistic faptul că destrămarea sinelui este strict necesară pentru dobândirea „viului contur”, pentru împlinirea în absolut, „în armoniile treptat depline”.

Începând din acest moment, Anton Pann are tot mai adesea premoniția morții: „cu gândul mă port spre alt tărâm”; „Cine să se târască? Până unde și cum? Mai sunt eu – aici? N-am plecat? Toate mi s-au dus – obrajii și puterea! Ce-a mai rămas din mine? Nimic!”. Pare un ecou al vorbelor lui Avram Iancu: „Eu nu mai sunt”. După ce este concediat de către epitropie din postul de cantor, în urma publicării a mai multe volume de scrieri laice, Pann declară: „Cel puțin mă despart fără păreri de rău de lumea aceasta cu grădini atâtea și cu lumini, cu beznă și cu prăpăstii! E multă frumusețe aici și mult cutremur! Toate împrejurările se leagă împotriva mea, așa ca să nu-mi pară rău că mă despart. Mi se face ușoară – plecarea, parcă m-ar lua cineva de subțiori și-ar prinde aripi”. Se poate distinge vocea auctorială, relațiile lui Blaga însuși cu ortodoxismul fiind foarte tensionate, până la o ironie fină prezentă în text, din care se subînțelege caracterul discutabil al divinității creștine: „Dacă Visul Maicii Domnului ar avea și un autor, i-ai spune că …”. Cum autorul visului nu există, nu ai ce să îi spui... Anton Pann se întâlnește pentru ultima dată cu haiducul Groza în noaptea în care moare, noapte în

care, la modul simbolic, poetul îmbracă hainele lui Groza și apoi abandonează masca înainte de a rosti ultimele cuvinte: „Mi-e dor cumplit…”. Dor de absolutul către care purcede purtat fiind de haiducul revenit sub înfățișarea poștașului Panță pentru a duce ultimele nădejdi: „Îl ducem acasă pe umeri – vom trece noaptea prin cetate – El va ține ochii deschiși în sus, și va ști că mergem după drumul robilor …”.

Dar drama *Anton Pann* ascunde multe alte semnificații. Una dintre acestea se referă la devalorizarea magicului și a spiritualității în timpurile moderne, demitizarea poveștilor originare. În acest sens Coana Safta joacă rolul unei Madame Sosostris din poemul lui T. S. Eliot *The Waste Land*, oferind soluții false impasurilor erotice ale ființelor din cetatea Brașovului. Mai periculos este că ea și-l arogă de șase ani, în piesa blagiană, pe Anton Pann, într-o operă de falsificare a Erosului și ontologicului. Poetul apare astfel arestat spiritual în epoca modernă, compunând stihuri la comandă și nu lirism autentic. Din această perspectivă cetatea Brașovului e divulgată ca un tărâm în care magicul agonizează, deturnat în scopuri ignobile. Astfel *Anton Pann* se apropie ca semnificație de dramele blagiene psihanalitice „ale zilelor noastre”, în care ființa nu mai are o comunicare genuină cu fondul absolut al Firii: „Amoroasă cetate! Primăvara plutesc aici prin văzduh stihurile, ca toamna funigeii!”. Cetatea este idealizată doar de Coana Safta, care nu o poate consacra decât negativ, ținând cont de falsitatea proprie-i persoane. De altfel Anton Pann o și sancționează drastic, printr-o ironie sarcastică: „Parcă vorbești de pe cea lume! Ți-ai însușit tonul sublim! Dar oare de ce n-ai spune școalei matale pe nume? Zi-i «Spitalul amorului», și ne-am înțeles!”. „Spitalul amorului” sugerează tocmai agonia Erosului în vremurile moderne, devitalizarea acestuia de autenticitate. Diferența între cei doi o stabilește clar poetul veritabil: „ce-ți pasă că-ntr-o zi în raiul matale eu am să dau peste dracul?”. În acest context, cartea programată de Pann, *Povestea Vorbei*, se va constitui într-o recuperare și revalorizare a ontologicului modern, aparent prozaic, prin proiectarea acestuia în plan artistic. Va reprezenta un receptacol

similar arcei lui Noe, o nouă șansă oferită vieții: „Și are să fie *Povestea Vorbei* o carte în care înțelepciunea se toarce singură, ca poveștile din *O mie și una de nopți*! Va mirosi cartea, îmbelșugat și pestriț, ca piața de lângă Turnul Sfatului, cu adieri și verdețuri și pește, de cașcaval, de garoafe și mătăsuri și vor suna vorbele precum galbenii zarafilor, cari stau cu șetrile în șir, schimbând florini austrieci cu ruble rusești și cu parale otomane. Și *Povestea Vorbei* va fi hotarul dintre Apus și Răsărit!". Adică se va institui în expresie artistică a apriorismului românesc, a geniului nostru etnic, pe un pământ de cumpănă. Și aceasta este posibil întrucât spațiul mioritic și-a păstrat tangențele cu magicul chiar și în prozaismul modern, legăturile cu vârsta eresului, a mitului, nu sunt definitiv pierdute: „Noi nu suntem de pe când poveștile, ci mai dincoace cu vreo două-trei zile!". Anton Pann este cel indicat să dea glas geniului etnic al poporului întrucât el se identifică cu soarta acestuia: „întâmplările din țara asta au totdeauna câte-un cârlig și în soarta mea".

Probabil că dimensiunea cea mai ambițioasă a ultimei drame blagiene se dorea a fi relevarea condiției tragice a poetului, surprins între făgăduință și tăgadă, între conștiința predestinării sale cu misiunea daimonică de a crea și intuiția că nu își poate disocia actul creației de cel mai specific sentiment al vieții, iubirea. Viața și creația fuseseră surprinse într-o paradigmă a antagonismelor încă din *Meșterul Manole*. Ne vedem nevoiți să recunoaștem că dramaturgul nu reușește să alcătuiască o nouă capodoperă dramatică în *Anton Pann* în ceea ce privește expresia artistică a acestei disocieri din sufletul creatorului. Deși fiorul liric nu lipsește nici în cazul *Anton Pann*, esteticul este departe de împlinirea anterioară, poetul balcanic are savoare, dar este inferior creatorului mioritic, fie și în ceea ce privește postura tragică. Poetul balcanic își recunoaște misiunea funciară a ființei sale: „Eu nu-s nimic! Eu nu sunt decât Anton Pann, poet și cântăreț de strană!". „Poet și cântăreț" sugerează că Anton Pann e hărăzit cu daimonia unei duble creații, a cuvântului și muzicală, transformându-și astfel versul în cântec. Departe de a fi „nimic", Anton Pann, tinde să reprezinte totul: „de lumina din dosul

frunții nu mă pot lipsi!”. Lumina din dosul frunții e deja identificată de către Urs cu Sfântul Duh, poetul e mult mai mult „decât” personajul istoric. Ambii vor intra într-o lume a mitologiei românești, în care simpla evocare a numelui lor va activa conștiința „geniului nostru etnic”: „Anton Pann…” sunt, nu întâmplător, ultimele sonorități ale dramei și ale dramaturgiei blagiene.

Inițial eroul trăise tentația anonimatului: „Cântecul ți l-au tipărit, dar numele – nu!”, anonimat determinat voluntar de creator: „Eu sunt vinovatul, care le-am trimis poezia așa – fără nume!”. Anonimatul constituie o modalitate, discutabilă, de a dobândi accesul la absolut, la nemurire, strict prin intermediul creației, creatorul nefiind relevant. Atitudinea nu e străină eseistului Blaga și ar constitui o soluție opusă individualismului: „Gânditorii se simt așa de mult în dependență unul de celălalt și sunt așa de puțin stăpâniți de orgoliul individualității, că nu-și înseamnă numele pe răbojul vremii; individualitatea ține doar de împărăția iluziei, individualitatea e «maya». Anonimatul se declară aici, ca mod inevitabil al spiritului și se desprinde din pornirile cele mai adânci, ce însuflețesc viața trăită în mistice contemplații”[1]. Plecând de la acest colectivism spiritual al înțelepciunii indice, Blaga încearcă să susțină transcenderea individualului ca o modalitate de a-ți apropia absolutul la modul estetic prin expresionism: „Expresionismul *exagerează* uneori acest individual, cum de altfel îl poate și complet *înlătura* (…). Aci, în acest «supraindividual» e punctul decisiv și rodnic, de unde se poate încerca o definire. De câte ori o operă de artă redă astfel un lucru încât puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist”[2]. Pentru Blaga „a crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv”[3]. Deși ar fi oarecum hazardat să argumentăm apartenența ultimei drame blagiene, datând din 1945, la

---

[1] *Idem*, *Probleme estetice*, în vol. *Zări și etape*, p. 71.

[2] *Ibidem*, p. 74.

[3] *Ibidem*, p. 76

curentul expresionist, putem să susținem că dramaturgul încă încearcă să atingă absolutul prin colectivismul spiritual, întrucât, deși numele lui Anton Pann dăinuie ostentativ, la finele dramei, acesta rămâne în conștiința spirituală a neamului tocmai ca o expresie simbol a geniului etnic, a colectivismului spiritual, a valențelor stilistice ale apriorismului românesc. Anonimatul este o soluție nu când creatorul este uitat ca identitate creatoare, ci atunci când se confundă cu spiritul neamului. În această perspectivă Anton Pann poate fi asimilat simbolului poetic blagian. Dar, ceea ce-l înlănțuie pe creatorul blagian este, veșnic, iubirea, aici reprezentată de Ioana, soția lui Anton Pann: „N-am avut în viață decât o singură primăvară, primăvara când am cunoscut grădinile Ioanei mele!". Ioana pare o reminescență a aceleiași soții de creator, Mira Meșterului Manole: „Tu, Ioana, tu poți să rămâi ceea ce ești. Lumină, numai lumină!"; „Mira, tu ești lumina omului" afirma, anterior, Manole. Mai mult decât „puritatea însăși"[1], Ioana este principiul Vieții imposibil de disociat de cel al Creației, ba, eventual, chiar opus acestuia: „Toți prometeii lui Blaga sunt înlănțuiți: de o femeie, de pământ … Și în femeie – mamă sau soție, nebună sau amantă – realizează el principiul de apărare a vieții împotriva dumnezeirii …"[2]. Cert este că Anton Pann are conștiința că ambele, Iubirea și Creația, îi sunt sortite și nu poate alege între ele fără a se dezintegra ontologic: „Te iubesc Ioana. Pe tine și cântecul, gluma și tristețea, și iarăși pe tine! (…) Dumnezeu m-a ademenit cu tine și cu cântecul!". Anton Pann merge până la identificarea Ioanei cu sursa de vitalitate și inspirație creativă a propriului eu, o așează, alături de el, în absolut. „Căci noi suntem una. Tu ai intrat în mine tu ai devenit sângele meu, ziua mea și noaptea și străfundul! Tu ești izvorul, cerul, lumina". Femeia, parte

---

[1] George Gană, *Teatrul lui Lucian Blaga*, studiu introductiv la Lucian Blaga, *Opere, 3, Teatru,* București, Editura Minerva, 1986, p. LVIII.

[2] Dragoș Protopopescu, *Lucian Blaga și mitul dramatic*, în „Gândirea", dec. 1934, *apud* Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga interpretat de …* , studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 206-207.

din creator, asigură plenitudinea ființării, a petrecerii sinelui către absolut. „Minunat lucru e viața!" concluzionează poetul, după publicarea *Poveștii Vorbei*, când simte că moare… În lipsa Ioanei, principiul vieții, creatorul se stinge: „Încă o primăvară se vestește, și eu nu mă pot bucura. Mișună gângăniile prin vreascuri și sună albinele-n prisacă. Dar gândul meu merge mai vârtos spre larvele ursuze de pe sub pietre și din pământ".

Pe tot parcursul dramei poetul știe că există un „cântec spre care se-ndrumă", simte că trebuie să se-mplinească prin destrămare, să se destrame întru împlinire: „Este în mine o nebunie care vrea să se cheltuie, și-o căldură care crește când se dăruie, care se stinge când vrei s-o aduni!". Paradoxal sau nu, *Povestea Vorbei* zămislită de poet este însoțită de *Cântecul mut*. Dincolo de necesitatea exprimării „imaginilor – sinteze" prin vorbe, poetul intuiește că absolutul îl vei atinge dacă refuzi cuvântul și adopți tăcerea: „Cum n-aș tăcea dacă Dumnezeu mi-a pus gura-n paranteze? Cuvântul meu e suspendat". Starea de necuvânt constituie o caracteristică a liricii blagiene și a fost relevată în capitolul referitor la pantomima sa, *Înviere*, ca o modalitate de a reda artistic absolutul, prin grila eseistului din *Probleme estetice*. *Cântecul mut* este compus de poet într-un moment de răscruce al existenței sale, în pragul morții, și constituie mai mult decât o terapie prin artă, este o profesiune de credință. După ce îl așterne pe hârtie, creatorul are conștiința că și-a împlinit destinul și se abandonează etapei finale, morții: „Acum lasă-mă, coană Saftă, să dorm. Și să nu ma mai trezesc!". Cheia dramei blagiene ne pare a se regăsi tocmai în acest moment: deși încă nu a redactat *Povestea Vorbei*, Anton Pann se simte împlinit în urma creării *Cântecului mut*. Dihotomia „vorbă – mut" surprinde esența esteticii blagiene: vorba constituie prilej de poveste, adică de ritualizare a absolutului prin eres, prin mitologie, modalitate de permanentizare a misterului ontic, de asigurare a supraviețuirii acestuia în conștiința contingenței. *Povestea Vorbei* menține iluzia revelației, prin zero cunoaștere, minus cunoaștere luciferică și, eventual, destramă această iluzie prin plus cunoaștere. Dar, pe de altă parte, muțenia

constituie prilej de cântec, adică de proiectare a ființei în absolut, abandonând orice ritualuri, orice canoane, este modalitate de revelare a misterului ontic, de a asigura supraviețuirea Ființei, a contingenței, prin integrare în absolut. *Cântul mut* constituie o depășire a iluziei revelației, este revelația însăși. „Unde un cântec este, e și pierdere, / zeiască, dulce pierdere de sine. / Dar cel ce-ascultă, dobândește viu contur, / în armoniile treptat depline”. *Unde un cântec este* exprimă ceea ce sugerează tăcerea *Cântecului mut*. Iată cum, în ultima sa dramă, un aparent crochiu, Lucian Blaga exprimă magistral, sub aparența unei pledoarii pentru *Povestea Vorbei*, aderarea la *Cântul mut*, construind o dublă dihotomie: vorbă vs. muțenie, poveste vs. cântec. Poetizarea nerostitului este o deschidere estetică ce structurează subtextul ontologic al creației blagiene inclusiv la finele dramaturgiei sale. Mitul lui Orfeu, sublimarea cuvântului în cântec, ideal maxim al lirismului modern, își află ecou târziu, dar semnificant, în opera marelui gânditor, alături de relevarea tăcerii ca „șansă de a-ți contopi universul subiectiv cu nepătrunsul cosmic prin aducerea amândurora la același principiu de a fi”[1].

Am mai putea puncta permanenta raportare a dramaturgului la dimensiunea visului, *Anton Pann* reluând mai vechea incertitudine a sintagmei „aievea vs. nălucă”. Anton Pann trăiește frustrări existențiale și artistice în cetatea Brașovului: „am rămas apoi ca o nălucă fără de căpătâi în Scheii – Brașovului”. Năluca poetului este imaterialitatea ființei creatorului aflată în lipsa unei fapte prin care să-și asigure un ilimitat cutreier în univers. Când trăiește o primă revelație legată de propria făptură, aceea a identificării haiducului Groza, umbra sa ontologică, în persoana poștașului Panțu, prieten ce i-a fost tot timpul aproape, Anton Pann are aceleași ezitări: „Ceea ce se petrece e ca un vis. Ca un vis pe pragul de a muri visez, sau este aievea?”. Această incertitudine a ontologiei este programată de autor

[1] Vasile Fanache, Cursul special *Scriitorii filosofi: Lucian Blaga*, Universitatea „1 Decembrie 1918”, anul universitar 2001-2002.

pentru a sugera dimensiunea specifică de ființare a creatorului, undeva, la „răscrucea dintre zi și noapte”, ancorat deopotrivă în orizontul imediat și „dincolo”, purtând frântura umană și determinarea daimonică în aceeași făptură de geniu, plecând din istorie și poposind, etern, în poveste. În acest sens ultimul tablou al ultimei drame nu este întâmplător o montare a unui bal mascat. O aparentă „Noapte a Valpurgiei” în care revin cei trei prieteni ai lui Anton Pann, personaje histrionice, versiuni autohtonizate ale celor trei crai biblici, reluări ale celor trei muntarițe ce-l întâmpină pe Avram Iancu. Acești trei tovarăși, care pot reprezenta, la fel de bine, fie liberul arbitru, fie decadența, fie vulgul, fie detensionarea atmosferei ce-l învăluie pe geniu prin apelul la bahic, substitut al dionisiacului și ludicului, Spuderca, Bidu, Cocorandu apar costumați ca draci. Simbolic ei o condamnă pe Coana Safta „la judecata de apoi” „c-a ținut în robie pe Sfântul Duh”, adică pentru faptul că a denaturat misia geniului. Anton Pann, costumat în haiduc, își însușește autenticitatea umbrei sale justițiare, dar, de pe această poziție, o iartă pe matroană. Nușca, crâșmărița, este doamnă de societate. Se construiește o lume halucinantă, de vis, supapă de manifestare a inconștientului fiecăruia, o lume în care va fi posibilă și revenirea Ioanei în preajma poetului, recuperarea iubirii. În acest tărâm fantast și suprem cel amintit este *Cântul mut*, nu *Povestea Vorbei*: „Cum ai putut să faci acel cântec să vorbească și totuși să rămână mut?”. Minunea imposibilă s-a revelat, totuși, printr-o condiție specifică creatorului blagian: „În noaptea aceea mi-a fost dat să pierd … totul!”. Ne amintim cum „totul” jertfiseră și Meșterul Manole și morarul Noe, ulterior desăvârșindu-și creația și împlinindu-se în absolut. Situația lui Anton Pann este identică: în noaptea zămislirii *Cântului mut* lui Anton Pann i se furase principiul vieții, Ioana și, mai mult decât atât, chiar viața sa i se scurgea nestingherită către sfârșit. În noaptea creării *Cântului mut* poetul renunțase la tot pentru operă.

Înainte de a muri, poetul se mărturisește biografic: „M-am dăruit … Am îndrăgit patima … mi-a plăcut jocul … în străfund n-

am cunoscut decât suferința … Gluma și râsul meu au scânteiat câte-o clipă peste un adânc de tristețe … S-a întâmplat, nu arar, să-ncerc o aventură sau alta, stăpânit am fost totdeauna numai de suferința iubirii unice, care-mi devenea de neîndurat…”. Visul este abandonat înainte de saltul peste margine al creatorului: fără masca haiducului, poetul se stinge în brațele iubirii unice murmurând: „Mi-e dor cumplit …”. De viață?

Ficțiunile matcă în dramaturgia blagiană

„În sfârșit și mai ales, poetul descoperă, sub lucruri, ceea ce Jung numește arhetipuri, ficțiunile matcă ale întregii gândiri umane și personajele de basm"[1]

Afirmația lui André Maurois este antedatată de intuiția eseistului român Lucian Blaga. Exact la mijlocul activității sale ca dramaturg, după publicarea, până în 1925, a primelor cinci piese de teatru, Blaga observă pertinent necesitatea și inerența unor teme și tipare fundamentale în creația mitică, numite de el „imagini–sinteze". Pentru gânditorul mioritic există doouă moduri de a tălmăci experiența imdeiată: gândirea științifică și creația mitică, iar acestea „năzuiesc deopotrivă spre o simplificare a complexului divers și difuz al realității. Imaginația creatoare joacă totdeauna un însemnat rol în procesul de simplificare despre care vorbim: ea este izvorul acelor imagini-sinteze – atât de fecunde, pe care le substituim imaginilor accidentale, caleidoscopice, ale realității"[2]. În ceea ce privește primul mod de a tălmăci experiența imediată, gândirea științifică, „imaginea sinteză e mai mult un sprijin psihologic al

[1] André Maurois, *A la recherché de M. Proust*, Paris, Hachette, 1949, *apud* Titus Bărbulescu, *Lucian Blaga. Teme și tipare fundamentale*, București, Ed. Saeculum I.O., 1997, p. 91-92.

[2] Lucian Blaga, *Mit și gândire* în vol. *Daimonion* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 222.

gândirii, ilustrarea concretă a unei articulații matematice și a unei structuri funcționale, pe care le întrezărim în dosul fenomenelor”[1]. De la statutul de suport material și instrument tehnic „în mit imaginea sinteză e mult mai independentă, în mit imaginea e aproape totul: raporturile abstracte dintre realități sunt complet înghițite de ea. (...) În mit imaginea sinteză e suverană, ea se concretizează în așa măsură că dobândește oarecum o viață separată, din care ești nevoit să desprinzi tâlcul cu un nou efort intelectual”[2]. Așadar pentru eseist imaginea sinteză constituie o entitate complementară a realității, mai mult decât un surogat al acesteia, un principiu suprem integrator și valorizant al frânturilor surprinse în contingent. Fără îndoială că o imagine sinteză surprinde chipuri ale efemerității, dar le și transcende, instituindu-se într-o ontologie autonomă, într-o ființare proprie, a realității creației artistice. Altfel spus, imaginea sinteză blagiană poate fi asimilată ficțiunii matcă despre care vorbea André Maurois. Dacă francezul face apel la „personajele de basm” ca intrinseci și inerente oricărei revelații creatoare autentice, Blaga își denumește imaginile sinteză și „fantasticul plin de sens”[3]. În fapt, ambii cochetează cu terminologia pentru a-și justifica și a-și nuanța atitudinea esențială, fie că aceasta ia denumirea de „arhetip” jungian sau de mit mioritic. În fond, dramaturgul român face apel la arhetipuri universal recognoscibile, doar că introduce nuanța autohtonizării acestora prin permanenta preocupare de identificare a apriorismului românesc, o matrice spirituală specifică mioriticului. Și aceasta întrucât Blaga a considerat premisa o certitudine, deși foarte adesea demersul său se fundamentează pe speculații spirituale, din dorința de a oferi o șansă de supraviețuire estetică unei „presupuse mentalități ancestral autohtone”[4]. Și aceasta întrucât spiritualitatea se degradează în

---

[1] *Ibidem*, p. 223.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*.

[4] Doina Modola, *Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, București, Editura Anima, 1999, p. 110.

realitatea contemporană, „își pierde încetul cu încetul puterea de acțiune primară – păstrându-și doar eficacitatea estetică”[1]. Dacă vom considera estetica drept teorie filosofică a artei, demersul dramaturgului român se poate să se fi împlinit. Un argument suplimentar ni-l oferă o autoritate absolută asupra mentalității ancestrale, care consideră că „spiritualitatea arhaică (…) se continuă până în zilele noastre (…) ca o nostalgie creatoare de valori autonome”[2]. Valorile autonome, expresii ale spiritualității arhaice autohtone sunt creațiile eroilor dramaturgiei blagiene, dar, mai ales, fapta dramaturgului însuși. Izvorâtă dintr-o necesitate și cu o determinare astfel delimitate, e de presupus că producția dramatică are și o viziune unitară, „teme și tipare fundamentale”[3] care îi asigură coeziune ideatică și stilistică. O inventariere pertinentă a acestora a fost realizată, printre alții, de către Titus Bărbulescu. Vom lua drept reper această structurare problematică a temelor dramaturgiei blagiene, nuanțând însă uneori interpretarea.

1. Teme sacre sau liturgice

Lucian Blaga se regăsește într-o eternă tentativă de a decodifica mitul autentic, spiritualitatea ancestrală autohtonă care sălășluiește germinativ sub formele unui rit convențional, oficial, apolinic, dar, în esență, fals. De remarcat că prima sa piesă, un „mister păgân”, nu face referire explicită la creștinism. Dramaturgul își propune în *Zamolxe* nu să reconstituie estetic realitatea istorică a mitologiei dacice, despre care el însuși sugerează oarecum ironic faptul că era constituită din „împrumuturi” culturale, îndeosebi de

---

[1] Lucian Blaga, *Cugetări* în vol. *Ferestre colorate*, în vol. *Zări și etape*, p. 326.
[2] Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, în vol. *Drumul spre centru*, București, Ed. Univers, 1991, p. 482.
[3] Titus Bărbulescu, *op.cit.*, p. 1.

sorginte grecească. Blaga nu încearcă nici măcar să reconfigureze cultul lui Zamolxis, religie la fel de incertă ca și întemeietorul acesteia, într-o derutantă mișcare de transcendere a două dimensiuni aparent antagonice, htonicul și uranicul. De bună seamă că personajul dramei blagiene nu poate fi identificat cu acel Zamolxis pomenit în însemnările antice de către niște străini. Ceea ce Blaga reușește în acest poem dramatic este proiecția artistică a unui inițiat, un om ridicat dintre semenii săi și care, având revelația tărâmului spiritual autentic ce adastă „peste margine”, își asumă responsabilitatea de a se reîntoarce între ai lui, asemenea lui Glaucon în peșteră, pentru a-i iniția în taina religiei monoteiste. Astfel Blaga impune în dramaturgia sa, de la bun început, tentativa omului de a-și revela sacrul prin prisma propriei experiențe profane, în cadrul universului său aflat sub auspiciile unei destrămări ireversibile, dar consumate cu rost: „Ne pierdem ca să ne-mplinim”. Zamolxe nu reușește să impună neamului său *Mitul Marelui Orb* decât după ce renunță la identitatea fizică a sinelui. Aceasta va constitui o altă constantă a dramaturgiei blagiene: pentru a realiza în contingent revelația unei frânturi de divinitate, inițiatul trebuie să renunțe la tot, inclusiv și mai ales la viață, la propria viață. În ceea ce privește mitul Marelui Orb, o minunată proiecție a crezului autorului despre autenticitatea religiei monoteiste, acesta fixează deja coordonatele unei divinități care va reveni în dramaturgia sa, sub alte denumiri. Este, cum s-a observat adeseori, o religie naturală, imanentism panteist, Dumnezeu este arhiprezent în întreaga sa creație, consacrând toate cele trei regnuri. Desigur, o erezie dacă o raportăm la creștinism, dar dramaturgul Blaga încă se află într-un timp mitic, ancestral, al apriorismului românesc.

Ceea ce nu se poate afirma despre următoarea sa piesă, drama *Tulburarea apelor*. Dramaturgul își fixează subiectul pe coordonate spațiale și temporale foarte bine precizate, faptul istoric fiind evident extrapolat în mod programat. Reformațiunea din Transilvania sec. al XVI-lea a constituit un bun prilej de a „testa” buna credință a românilor ortodocși, cu acest prilej traducându-se în limba valahilor

Catehismul lutheran, în 1544, de către un personaj necunoscut. Lucian Blaga speculează și de această dată asupra unor informații de ordin spiritual cu scopul de a crea o viziune proprie asupra unei posibile reemergențe a înțelepciunii ancestrale. Blaga păgânizează ortodoxismul ardelenilor convins că adevărata lor credință este recognoscibilă în eresul popular, și nu în ritualul cultic. Lutheranismul grupării din cetatea Sibiului nu are nicio șansă de prozelitism pe dealurile mioritice nu datorită redutei inexpugnabile a ortodoxismului, ci datorită unui straniu mit, acela al lui Iisus Pământul, revelat Popii de către Moșneag, reiterare a lui Zamolxe. În esență, mitul lui Iisus Pământul este o nuanțare a mitului Marelui Orb, adaptat la creștinism: „Însă «doctrina» sa (a Moșneagului, n. a.) privitoare la Iisus Pământul exprimă o cosmologie religioasă cu substrat păgân de panteism imanent. Ideea este formată poetic, ea nu se potrivește cu «obiceiurile organice ale ortodoxiei», cel puțin acest mod de viață și de a înțelege practica unei religii a fost încorporat de biserică”[1]. Publicistul Blaga înlătură orice dubiu cu privire la ceea ce a dorit să exprime prin acest mit în *Tulburarea apelor*, după cum o dovedește un articol postum, *Isus Pământul*, în care își imaginează cum un călugăr ortodox ardelean ar fi putut „să scrie o evanghelie cu tâlc” a cărei esență ideatică s-ar fi redus la: „Învierea și înălțarea lui Isus, povestite în cele patru evanghelii, n-ar fi fost pentru călugărul nostru decât o alegorie a reîntrupării lui Isus în corpul cosmic”[2]. Concluzia ar fi: pășim prin sufletul lui Isus oricând, trecem prin eucaristie. În drama blagiană corespondentul acestui călugăr ar putea fi preotul ortodox care este inițiat de către Moșneag în taina sfântă a spiritualității autentice. După ce va fi tradus *Catehismul lutheran*, care arde, după ce va fi înălțat biserica ortodoxă, care arde, Popa ar putea rescrie mitul revelat de Moșneag:

„Iisus e piatra

[1] *Ibidem*, p. 85.

[2] Lucian Blaga, *Isus Pământul* în „Luceafărul”, anul 12, nr. 27, 5 iunie 1969, p. 5, în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Ed. Minerva, 1972, p. 217.

Iisus e muntele,
totdeauna lângă noi – izvor limpede și mut,
totdeauna lângă noi – nesfârșire de lut.
Fără cuvinte, cum a fost pe cruce,
Iisus înflorește-n cireși
și rod se face pentru copiii săraci.
Din flori îl adie vântul peste morminte,
el pătimește în glie și în pom –
o răstignire e în fiecare om –
Și unde privești: Iisus moare și-nvie…”.

De semnalat că în această dramă devine evident principiul daimonic malefic, stihiic. Acesta se manifestase și în *Zamolxe* sub forma dionisianismului ce și-l revendica pe Cioban. În *Tulburarea apelor* principiul este reprezentat de Nona, identitate incertă, incontestabil voce a unui cult propriu, care încearcă să și-l revendice pe Popa într-un echilibru mut cu misiunea Moșneagului. Nona și Moșneagul nu interacționează, nu se recunosc reciproc, sunt două entități umane purtătoare a două principii antinomice. Ambii exercită presiuni asupra omului prezumtiv inițiat, Popa, ambii vor sfârși prin neantizare a identităților umane. Pe moment câștigă Moșneagul în urma sacrificării voluntare a sinelui, dar Blaga sugerează, prin dorința ingenuă a copilului Radu, fiul Popii, din finalul dramei, de a o revedea pe Nona, că ambele principii își vor revendica neobosit spiritualitatea ontologicului.

Ceea ce se și întâmplă în dramele „psihanalitice”, *Daria* și *Ivanca*. Sacrul și liturgicul sunt estompate în dramele „zilelor noastre” dintr-un reflex al analogiei cu devalorizarea mitului în epoca contemporană. Mondenitatea presupune prozaism, modernitatea culturală presupune sterilitate spirituală. În *Daria* sacrul este deturnat către tehnicizare pedagogică, fiind redus la teoria lui Filip care visează arestarea Firii într-o cușcă determinată încă din faza embrionară. Încercarea de pătrundere a misterului ontic determină devitalizarea misterului ontologic. Ființele devin umile victime ale „balaurului”, lipsite de consacrare și perspective

eschatologice și soteriologice. În *Ivanca* liturgicul este greșit asumat și profesat de către ființa aflată într-o gravă eroare ontologică: tentativa de a supune prin asceză și sublimare hierofanică fondul natural al firii. Valorificarea inconștientului este dictată de conștiința că ultima „supapă” de manifestare a spiritualității ancestrale o constituie oniricul, în care se vor regăsi „strămoșii”, determinantele anterioare ale sinelui. Poate că Blaga a exagerat și nu a convins, dar este de salutat oricum tentativa sa de a afla cauzele eșecului ontologic în contemporaneitate și de a identifica, de pe reduta psihanalizei moderne, posibile metode curative ale sufletului, ca o variantă pentru soteriologic, dacă nu chiar pentru euharistie. E drept că nu poate formula un liturgic modern convingător, nu poate profetiza o nouă religie, de tip jungian.

Și atunci atenția dramaturgului revine asupra arhetipului, a mitului mioritic, a apriorismului românesc, într-o halucinantă abordare a unei diversități de motive populare. *Vochița* îi prilejuiește structurarea unei inovații, pantomima *Înviere*, rămasă unicat. Liturgicul în piesa *Înviere* devine evident în finalul pantomimei, adesea interpretat ca o modalitate ostentativă de a consacra experimentul dramatic prin conferirea unei aure de mister medieval. În fapt, Blaga face apel la ritul creștin suprem, de celebrare a învierii lui Isus Hristos, pentru a supralicita parcursul de manifestări ale sacrului în întreaga desfășurare a pantomimei.

Și aceasta întrucât „învierea” celebrată nu poate fi în niciun caz redusă la dimensiunea spirituală a creștinismului. Blaga observă reemergența unei mentalități ancestrale, care, pornind de la identificarea unei ciclicități a „fizicului”, resurecția vegetalului și hibernarea temporară a ursului, transcende și metamorfozează fenomenul natural conferindu-i noi valențe în dimensiunea „metafizicului”. Anume, Blaga speculează, o dată în plus, asupra vitalității fondului popular în a-și imagina o nouă cosmogonie, în care ordinea sacrului este esențial reconfigurată. În pantomima *Înviere* principiul ontic se manifestă în contingență destructurându-i reperele fundamentale, ontologicul este dezumanizat și desfigurat

structural, până la impasul sterilității postapocaliptice, pentru a fi reconfigurat la modul absolut. Resortul în virtutea căruia sacrul se constată mai mult decât vindicativ, chiar nociv, îl constituie abandonarea voluntară – deși inconștientă – de către omul edenic a spațiului primordial, arhetipal și etern, propriu sinelui; renunțarea de către fecioară la vatra natală, înstrăinarea eului, abaterea de la proiectul divin, ciuma care se abate asupra satului determină extincția vieții, dar și posibilitatea de a recupera condiția primară a ontologicului. Apelarea la „fantasticul plin de sens” devine inerentă, dar și productivă, întrucât „supapa” oferită de către această falie de cumpănă generează nu doar îngemănarea „nefirească” a orizontului imediat și a celui de „dincolo”, a Vieții și a Morții, ci și recuperarea vieții înstrăinate și reașezarea acesteia în matricea vetrei natale. Constandin, fratele mort, va străbate spațiile „primăvăratice”, ale resurecției, pentru a o conduce pe Vochița înapoi, acasă. În acest moment, al recuperării spațiului originar, drumul spre centru se încununează prin celebrarea Învierii creștine. Ceea ce Blaga sugerează printr-o pantomimă ce va rămâne strict realizare estetică este încadrarea sacralității creștine într-un periplu spiritual mult mai amplu, în care ancestralul este determinat matricial. Și, poate mai mult ca oricând până acum, sugerează că sacrul este bivalent și se manifestă ca atare asupra ontologicului: destrămare și împlinire.

Meșterul Manole asimilează tendințele acumulate în primele cinci piese și anticipează o concepție filosofică ulterioară: perspectiva sofianică: „Sofianică e pentru noi orice creație sau existență imaginară sau reală care mărturisește despre un torent de transfigurare transcendentă, pornit de sus în jos. Sofianică poate fi deci o operă de artă, o idee speculativă, o trăire religioasă, o imagine despre natură, o concepție despre un organism social, comportarea omului în viața cotidiană etc. Toate aceste fapte sunt sofianice în măsura în care ne revelează o transcendență coborâtă într-un

primitor receptacul"[1]. Am argumentat în capitolul rezervat capodoperei dramaturgiei blagiene de ce considerăm că fapta Meșterului Manole nu este expresie a liberului arbitru, de ce meșterul mioritic nu este supraomul lui Nietzsche. Strict cu referire la liturgic și sacru, vom reaminti că meșterul creează stăpânit de daimonion, înscris în determinismul fatalității, cu convingerea că fapta sa este predestinată de ontic, ființa umană, îndeosebi inițiatul, fiind redus la statutul de „unealtă". Liturgicul presupune încadrarea unui suflet în corpul unei construcții, jertfirea Vieții pentru Creație. Ființa iubită se va transforma în acel primitor receptacul necesar materializării în contingent a spiritualității absolute, ontice. Manole devine adeptul unei trăiri religioase de tip sofianic prin permanenta raportare la ocrotirea transcendenței celeste, uranice, și nu a celei htonice, puterile pământului, până la a se angaja într-un itinerar aparent utopic, ce urmărește reconfigurarea traseului sofianic în sens contrar, de jos în sus. Meșterul, odată Viața jertfită Creației înfăptuite, renunță la identitatea materială a sinelui și se abandonează cerului care „îi pare jos ca un scut". Sacrul este implicit determinantul faptei, jertfei, dramei și tragicului în *Meșterul Manole*. Modalitatea în care sacrul structurează cosmogonic creația rămâne o problemă de interpretare, iar Blaga își permite să inițieze o erezie, animat de identificarea spiritualității autentice: „demiurgul creștin, dacă există un asemenea demiurg, nu crează o natură ca un complex de forme de frumusețe pur vitală, ci o natură care ia aspecte de biserică și care culminează chiar în realitatea spirituală a bisericii. Entelehia sau Ideea, pe care tinde s-o realizeze demiurgul creștin, nu este forma de supremă plenitudine biologică, ci forma sofianic transfigurată. Această formă coincide ca expresie, cu statica mântuitului. Natura pe care o plăsmuiește demiurgul creștin este «natura-biserica»"[2]. Speculația teologică blagiană rămâne un mister

---

[1] Lucian Blaga, *Perspectivă sofianică* în vol. *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 101.
[2] *Ibidem*, p. 102.

deschis interpretărilor dogmatice, valențele sale având asigurată o eternă fertilitate când o vom considera o creație insondabilă…

Cruciada copiilor pare a avea explicit o temă liturgică și rituală, la un nivel superficial și facil de interpretare putând dispune antagonic două tipuri de ceremoniale liturgice: cel romano-catolic și occidental, profesat de călugărul Teodul în mod nefast, iresponsabil și neproductiv spiritual prin cruciada copiilor; cel ortodox și oriental, de rit bizantin, localizat în tărâmul nenumit al Dunării de Jos. Indiscutabil drama blagiană nu urmărește să-i opună dogmatic pe Ghenadie și Teodul, sau, cel puțin, nu se rezumă doar la o simplistă perspectivă ortodoxism vs. catolicism. Am încercat a argumenta în cuprinsul lucrării permanenta preocupare a autorului de a releva apriorismul românesc. În opinia noastră *Cruciada copiilor* impune două personaje feminine, Ioana zănatica și Doamna Cetății, înrudite între ele prin apelarea la protectoratul sacru al htonicului pentru a se apăra de acțiunea devitalizatoare, stihiică, a călugărului Teodul, întruchiparea umană a unui principiu absolut ontic ce pune în pericol perpetuarea apriorismului românesc. Și revenim asupra acestei matrice spirituale mioritice, căci ea se manifestă în dramă pluridimensional, de la nivel spațial, „cetatea de hotar" fiind un „pământ de cumpănă" între două tărâmuri, cel fizic și cel metafizic, până la cel spiritual, reminiscențele dacice și mioritice făcându-și simțită prezența printre replicile personajelor autohtone. Acest autohtonism cu perceperea „naturală" a sacrului a asigurat un climat de permanentizare a misterului existențial în „cetatea de hotar", iar când misterul se află în pericol de a fi deturnat, devalorizat și secătuit, ancestralul autohton se revigorează într-un efort suprem de menținere a zero cunoașterii luciferice. Sacrul este difuz în *Cruciada copiilor*, autenticitatea sa trebuind a fi deslușită din interacțiunea a diferite concepții asupra „salvării", a mântuirii, unul dintre paradoxuri fiind că Ioana zănatica, prin sugestiile unui atavism, primitivism și ale unei aderări la ritualul sângeros al talionului, asigură supraviețuirea mentalității ancestral autohtone cu referire la sacru, apriorismul românesc. Ioana zănatica, variantă feminină și

prolifică a lui Zamolxe păduraticul, descinde din codrul sălbatic, primar, pentru a-și exercita instinctul vital asupra călugărului Teodul într-un ritual de exorcizare spirituală: mușcându-l de gât ca o lupoaică sugerează la modul simbolic suprimarea unei credințe străine și nefaste de către o mentalitate ancestrală și autohtonă, întrucât lupul, alter ego-ul totemic al dacilor mitici, se înstăpânește faptic asupra straniului principiu reprezentat de călugărul catolic. Resurecția sacrului originar neantizează liturgicul occidental pentru a oferi o nouă șansă permanentizării spiritualității autohtone, apriorismului românesc.

Sacrul și liturgicul rămân teme predominante în *Arca lui Noe*. Inspirată la rându-i din eresul popular, Blaga apelează la Fârtate și Nefârtate pentru a încununa, către finele activității de dramaturg, o variantă adiacentă temei sacrului, anume cea bogomilică, căreia îi rezervăm un spațiu autonom. Semnalăm în acest context doar o nuanțare de viziune asupra sacrului: dacă până la *Arca lui Noe* sentimentul de mister oscilează alături de cel tragic, acum intervine o detașare, dacă nu erudită, cel puțin „înțeleaptă". Sacrul este antropomorfizat și tratat la modul ironic, o ironie caldă, senină, de sorginte folclorică. Umanizarea sacrului constituie o tendință constantă a dramaturgiei blagiene, în parte și datorită perspectivei sofianice, care presupune transcendența divină, parțial și datorită faptului că onticul este mai întotdeauna reprezentat de ontologic, prin consacrarea daimonică a unor inițiați, principiul absolut este metamorfozat în entitatea umană, cu consecințe duale, bivalente. Excesul antropomorfizării sacrului a fost identificat ca una dintre determinantele degradării mitologiei antice grecești. Parcă pentru a afirma încă o dată autohtonizarea ancestralului mioritic, Blaga sugerează că excesul de antropomorfizare a sacrului în eresurile populare valahe constituie determinanta majoră, esențială, de permanentizare a unei mitologii autonome, în care magicul și misterul realizează o simbioză cu ironia subtilă a fondului popular pentru a tempera viziunea tragică, gravă, asupra relației dintre ontologic și ontic, dintre profan și sacru. Prin *Arca lui Noe* Blaga tinde

a releva cel mai autentic mentalitatea fondului popular, care surprinde într-un proces osmotic interdependența dintre Ființă și Fire.

Avram Iancu și *Anton Pann* sunt generate, la rândul lor, de legenda folclorică, tema predominantă în ambele fiind cea a eroului și, implicit, cea a faptei. Sacrul intervine ca un cadru, ca o matcă, prezența sa fiind resimțită în măsura în care eroul este consacrat ca inițiat prin apariția sa din legendă și dispariția lui către aceeași dimensiune, sau prin capacitatea de a sintetiza într-o faptă supremă, de arme sau artistică, sufletul întregului neam. Potențele și valențele absolute ale celor doi eroi sunt posibile exclusiv prin ordonarea lor sub auspiciile sacrului. Revine pregnant un tipar fundamental al dramaturgiei blagiene: dezintegrarea identității fizice a sinelui uman pe parcursul înfăptuirii unei determinante a fatalității, altfel spus, sacrul îl neantizează pe inițiat ca om pentru a asigura triumful faptei, mitului, misterului existențial.

2. Teme bogomilice

Din punct de vedere al diacroniei credințelor și ideilor religioase, bogomilismul poate fi considerat drept descendent al maniheismului, a cărui dogmă poate fi redusă la ideea coexistenței forțelor Răului și Binelui în această lume. Bogomilismul s-a dovedit a fi mai activ în Europa orientală și balcanică, până la statutul de religie semioficială în Bulgaria medievală. Bogomilul este considerat eretic pentru conștiința creștină orientală și occidentală. Discipoli ai lui Vasile, secolul al XI-lea, bogomilii negau euharistia. Și tocmai în acest aspect ne pare a fi identificabilă principala deosebire dintre spiritualitatea propusă de Blaga și bogomilism. În dramaturgia sa, filosoful român nu neagă euharistia, ci o reformulează. Ceea ce

apropie cele două concepții o constituie premisa speculativă asupra genezei lumii: Bunul Dumnezeu și Diavolul au prezidat împreună la facerea lumii; mai mult chiar, Fârtate și Nefârtate continuă să-și împartă în mod tacit prerogativele, chiar și în zilele noastre întâmplările ființei sunt determinate de dualismul Firii. Dezvoltăm ideea că Ființa poartă într-însa o eroare primordială, care fiindu-ne specifică, a fost și însușită ca atare prin încadrarea sa în rit. Compromisul s-ar traduce prin oficializarea erorii ontologice primordiale, „botezarea” acesteia. Ofeream drept argument nu maniheismul, ci soluția adoptată de unele neamuri antice, greci și traci, care au acceptat faptul de a-și fi consumat la origine Zeul: sfâșierea lui Zagreus de către Titani, din a căror cenușă a fost plămădit omul, purtând în matricea sa ontologică frântura de divinitate, dar și conștiința culpei profanatoare. Mai putem adăuga observația că maniheismul numără printre descendenții săi și pe catari, în acest mod erezia ancestrală aflându-și loc de popas și în spiritualitatea occidentală.

Este greu de absolutizat bogomilismul ca sursă unică de inspirație pentru filosoful român atunci când își structurează concepția asupra onticului dual, antinomic. Cert este că Blaga preia o idee vehiculată în patrimoniul cultural european și oriental, antic și medieval, și o adaptează spațiului mioritic pentru a fundamenta teologic o presupusă perspectivă a mentalității autohtone asupra onticului și a efectelor dualității acestuia asupra ontologicului: când se referă la antichitatea apriorismului românesc, dionisianismul nu poate fi ignorat ca sursă de înrâurire ideologică; în evul mediu, bogomilismul devine pregnant; în zilele noastre, defularea psihanalitică se instituie în supapă a instinctualității și a inconștientului colectiv moștenit de individ. În oricare dintre etapele istorice ale evoluției ideologiei așa-zis bogomile, viziunea ne pare a se păstra în esență unitară: anume, onticul este prin definiție dual și interdependent, antinomia acestuia fiind o impresie de suprafață, structura sa internă fiind generată de o tulpină comună. Către sfârșitul activității sale de dramaturg, Blaga va impune o temă de

meditație: dacă Fârtate și Nefârtate sunt generați de un principiu comun, care este acesta? Cine este părintele arhetipal al cosmogoniei?

„Această temă bogomilică există în filigran, în *Tulburarea apelor*. Credința în Iisus Pământul nu este, oare, o manieră de a reconcilia «sufletul de cioban» al popii cu o ordine ecleziastică ce admitea alături de dogme o «organicitate» a vieții tradiționale și a practicilor sale firești?”[1]. Mai mult decât atât, însuși „sufletul de cioban” al Popii admite „organicitatea” vieții tradiționale și o practică liturgică ce susține această viziune „firească” asupra Firii; chiar dacă nu ni se argumentează nicunde în dramă că țăranii români ardeleni ar fi practicanții unui cult de sorginte maniheistă, Popa sugerează că indirect comunitatea al cărei părinte spiritual se dorește a fi poate deveni adeptă tacită a compromisului între antagonii, acceptate ca manifestări și entități naturale, firești, dat originar funciar sinelui cosmic: „Ei-și? Vor zice oamenii c-a ieșit dracu′ pe hornul popii. Te-or prinde și te-or arunca în râu să te boteze. Ha! Drac botezat!”.

Sintagma „drac botezat” sintetizează întreaga viziune a filosofului român asupra demonicului în dramaturgia sa. Dracul susține așadar întruniri cu preotul, omul lui Dumnezeu, consacrându-se astfel ca parte legitimă a sacrului. În ceea ce privește comunitatea, ființa colectivă, reacția ei ar fi de oficializare a apartenenței demonicului la acest sacru dual prin profesarea unui act arhetipal de consacrare: botezul prin intermediul apei, materie primară, purificatoare și regeneratoare. Prin sintagma „drac botezat” Blaga surprinde magistral metoda ingenioasă și firească de a-ți asuma latura blamabilă a sinelui.

Tema bogomilică revine explicit în *Ivanca.* Aici erezia este transmisă artistului de către o bătrână servitoare, de presupus a fi păstrat „vechea poveste” ca pe un mit originar absolut, permanentizând astfel misterul printr-o zero cunoaștere luciferică. Pictorul Luca preia eresul ca atare și îl acceptă necondiționat,

---

[1] Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 87.

proiectându-l în dimensiunea eternă a autenticității: „Știi, Marie – este o veche poveste, înainte de a fi lumea, au fost doi frați: Dumnezeu și dracu – înțelegi? Doi frați. Toate lucrurile le-au făcut în tovărășie. Unul a născocit ziua, celălalt noaptea, unul a făcut sfinții, celălalt ispitele și visurile rele. / De atunci unde sunt sfinți, trebuie să fie și ispite!”.

Observam cu prilejul capitolului rezervat piesei *Ivanca* faptul că această dialectică a contrariilor înfrățite este exprimată de făptura pictorului Luca dintr-o necesitate resimțită de psihicul rațional de a se detensiona, nevoie de despovărare a conștiinței prin aflarea unei similitudini, la scară absolută, a situației dificile înfruntate de individ, asaltul instictualității inconștiente. Complementaritatea între aparente antagonii, conștientul și inconștientul, se regăsește în *illo tempore*, când este fundamentat arhetipul dual ca piatră de temelie a întregii construcții a firii universale, naturale și supranaturale. Este posibil ca, dintr-o atare perspectivă, conștiinței morale a sinelui, reprezentată prin făptura pictorului, să îi fie mult mai facil să își accepte „damnarea”, latura absconsă a ființei. Din perspectivă psihanalitică, erezia bogomilică ar putea fi interpretată ca o defulare ontologică, ființa construindu-și o „supapă” prin fundamentarea duală a firii. Este discutabil dacă imaginarea unei atari spiritualități conferă certitudini soteriologice, după cum la fel de discutabilă este perspectiva psihanalitică asupra maniheismului blagian.

În *Meșterul Manole* tema bogomilică a fost supralicitată în detrimentul unei mai autentice reconsiderări a inerenței jertfei. O replică retorică a stareţului Bogumil oferă argument pentru o pertinentă variantă a sursei bogomilice a jerfei: „… Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crâncenul Satanail sunt frați? Și dacă își schimbă obrăzarele că nu știi când e unul și când e celălalt? Poate că unul slujește celuilalt. Eu, stareț credincios, nu spun că este așa, dar ar putea să fie… Cine vrea jertfă?”. Jertfa poate fi cerută deopotrivă de Dumnezeu sau de Satan, „providența ar fi construită din

nenorociri: binele naște din rău, ca în *Zadig*?"[1]. Da, și tocmai de aceea se impune o reformulare, jertfa este cerută deopotrivă de Dumnezeu și de Satan, odată ce am stabilit că onticul este dual, dar nu antinomic. Fiind frați și autodefinindu-se unul în raport cu celălalt, Fârtate și Nefârtate nu pot fi disociați în momentul în care se înfăptuiește voința sacrală în contingență: „Este o resemnare ce mărturisește supunerea sa (a lui Manole, n.a.) față de fatalitatea bogomilică"[2]. Corect, cu o precizare de fond: „bogomilică" este un lexem oarecum redundant, întrucât „fatalitate" îl presupune.

Eseistul Blaga apropie fatalitatea de demonic: „în unii oameni, demonul devine o fatalitate"[3], acești supra-viețuitori mistuindu-se intens, întrucât sunt caracterizați de „trăiri în ritm grăbit de tragică baladă, vieți scurte repede mistuite de demonicul sălășluit în ei ca o fatalitate de neînlăturat"[4]. Dacă fatalitatea poate fi identificată, prin grila blagiană, cu o formă de manifestarea demonicului, mai rămâne de constatat ce presupune demonicul: „Demonicul e creatorul. Și totuși în anume privință deosebit de Dumnezeu"[5]. *Quod erat demonstrandum*. Demonicul nu poate fi identificat strict cu Dumnezeu întrucât presupune și reversul medaliei, fratele acestuia, Satan. Demonicul este maniheist prin excelență, fatalitatea nu poate fi considerată decât bivalentă, iar a mai adăuga „bogomilică" lexemului „fatalitate" când te referi la eposul blagian devine redundant. Manole este conștient de sorgintea duală a perspectivei sofianice înfăptuite de el, iar gestul său suprem, sinuciderea, nu este izvorât din „disperarea omenească"[6], ci din conțiința revelației trăite: viața trăită cu rost și desăvârșită în creație presupune nu doar împlinire, ci și destrămare a sinelui. Fapta sinucigașă a creatorului este strict necesară împlinirii creației. Bogomilismul în *Meșterul*

---

[1] *Ibidem*, p. 88.
[2] *Ibidem*.
[3] Lucian Blaga, *Demonicul ca fatalitate* în vol. *Daimonion* în *vol. cit.*, p. 232-233.
[4] *Ibidem*, p. 233.
[5] Lucian Blaga, *Oamenii demonici* în *vol. cit.*, p. 228.
[6] Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 88.

Manole trebuie înțeles din perspectiva concepției „ne pierdem ca să ne-mplinim". Spiritul locului, puterile nevăzute ale pământului, cer jertfa nu din egocentrism, ci din necesitatea unei înțelegeri apriorice cu puterile celeste. Dumnezeu și Satan hotărăsc împreună creația și jertfa, iar Manole, inițiatul, înțelege și acceptă, deplin. Binecuvântat de starețul Bogumil, se aruncă înspre cerul care „îi pare jos ca un scut". *Coincidentia oppositorum* nu este decât o redenumire a onticului dual, doar aparent antinomic.

Arca lui Noe constituie prin excelență exemplul supralicitării temei bogomilice în dramaturgia blagiană. *Fârtate și Nefârtate*, titlul unui eseu postum, poate fi pertinent privit ca un subtitlu complementar al ultimei drame blagiene publicate antum. În capitolul rezervat acesteia am relevat rolul fundamental pe care perspectiva dualismului sacrului îl deține într-o justă decodificare a intențiilor autorului. Interesant că tonul vocii auctoriale nu este unul grav, cum ar putea presupune reconsiderarea diluviului biblic de pe pozițiile eresului folcloric. Cosmogonia este structurată, reconfigurată și etern patronată de către divin și demonic în bună înțelegere, iar conștiința populară, colectivă, anonimă și autentică, se amuză. Filosoful și dramaturgul cultivă cu satisfacție nedisimulată savoarea înțelepciunii populare, conștient că arhetipul este bidimensional, bivalent și unic.

„Eu sunt umbra Moșului" decretează Nefârtate, oferind un palier de meditație mult mai semnificativ decât simpla erezie bogomilică. Umbra constituie, observam, în concepția populară, ipostazierea ființei invizibile din individ. Moșul și Nefârtate sunt frați alcătuind unitatea unică în condițiile în care divinul constituie pitorescul relevat iar demonicul spiritul revelat. Nu se poate susține esențializarea partinică a unuia, oricare ar fi o sterilitate și o non-identitate fără celălalt. Dacă îl vom considera pe Moș monada arhetipală, în baza afirmației că e „strămoșul tuturor strămoșilor", cu sorgintea „de-aici și de mai departe", îi vom conferi și umbrei sale același statut, umbra însoțește ființa ca o condiție *sine qua non* de a alcătui Firea. Această complementaritate a ființei și a umbrei este

magistral exprimată de către dramaturg prin referire la regnul animal, dialogul alcătuind o metaforă revelatoare:

"Ana

Bată-i să-i bată furtuna – de șoareci! Iar ne-au cotropit moara. S-adună puzderie din toate părțile. Parcă-i un făcut. Jos – șoarecii, în pod – liliecii. Țiuie alcătuirea asta toată noaptea și din toate încheieturile, de ți-e mai mare dragul!

Noe

Așa-mi place și așa se cuvine, să țiuie și să freamăte lumea de toate vietățile! Jos – șoarecii, sus – liliecii! Știi, Ano, într-o zi mă gândeam că liliecii să fie arhanghelii șoarecilor …".

Cu atât mai frapant cu cât puterile htonicului își arogă șoarecii iar cele uranice – liliecii, ordinea ontologică este o dată în plus reconfigurată prin redimensionarea onticului, divinul preferă umbra firii, liliecii, care ar putea deveni arhangheli ai ființei demonice, șoarecii… Probabil că o metaforă mai revelatoare pentru fraternitatea bogomilică nu ar fi putut fi construită. Apelarea la șoareci și lilieci sintetizează opinia eseistului, fără a lămuri sorgintea comună și anonimă a dualismului: „Părintele născând din sine Binele (personificat în Fârtate) și Răul (personificat în Nefârtate) nu putea să fie însuși decât o substanță cu două atribute opuse. Părintele a trebuit să fie, prin natura sa, atât divin cât și demonic"[1]. Dacă îl vom identifica pe acest Părinte arhetipal cu Marele Anonim, concepția blagiană asupra bogomilismului se va complica fecund până la a bodândi statutul de speculație insondabilă și, prin urmare, axiomă spirituală.

---

[1] Lucian Blaga, *Fârtate și Nefârtate* în vol. *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, prefață de George Gană, București, Ed. Minerva, 1972, p. 210.

3. Tema operei împlinite, a faptei și a spiritului

În cvasitotalitatea lor, personajele dramaturgiei blagiene ființează pentru a înfăptui. Creația ca rezultantă a resortului lor ontologic le mistuie identitatea istorică a sinelui, valorificând anistoria eului, arhetipul. Altfel spus, creației îi este strict necesară, pentru a se împlini, să destrame ființa aparentă, resuscitând resursele absconse, dar esențiale, ale firii. În urma acestei perspective se poate impune identificarea arhetipului absolut cu firea originară, într-un efort de relevare a spiritului autentic. Din această confruntare dintre aparență și esență, dimensiunea care se instituie în contingent este cea a veșnicului, iar cea care se pierde, a efemerului. Mai adecvat ar fi să reformulăm: rostul faptei este acela de a identifica în zariștea profană acele aspecte care țin de imuabil, iar, odată relevate, eroul este trăit și se trăiește posedat de daimonia creației, de darul funciar de a recupera frânturile de veșnicii din procesul inerent al destrămării și de a le proiecta într-o dimensiune a absolutului. Evident, ființa nu poate fi decât strivită de un efort care o depășește ca potențialitate imediată, întrucât actul creator, săvârșit de inițiat, este totuși reiterarea unui ritual divin. Eroul blagian nu este supraomul nietzschean și, conștient de limitele sinelui său, parcurge un traseu inexorabil: se ivește în lumină din liniștea apriorică a monadelor adormite, constată că rostul său este acela de a alcătui o faptă mitică, în care magicul își are rolul său, iar odată împlinită creația – care, de obicei, jertfește una sau mai multe din vieți pentru a oferi o nouă șansă Vieții – , reintră în mare poveste, având, astfel, se presupune, acces la absolut. În toată această peregrinare fantastă, dar determinată matricial, misterul pare a fi într-o permanentă iminență de a cunoaşte o criză. Însă luminile ce par să ne dezvăluie câte unul sau altul dintre aspectele sale sacre nu pot să răzbată până în cele din urmă hotare, ale căror unghere propagă umbre tainice. Împletirea de lumini și umbre asigură permanentizarea misterului printr-o zero cunoaștere luciferică, numitor comun al unor tendințe expansioniste

ale plus cunoașterii și al tendințelor înțelepte ale minus cunoașterii. Fapta eroilor dramaturgiei blagiene ține de zero cunoaștere luciferică, de permanentizare a misterului existențial din zariștea pierderii de sine către cea a nemuririi.

Fapta în sine are o aparentă fecunditate nestăvilită de actualizări, dar în esență creația este un act de natură spirituală. Și aceasta întrucât „spirit” are un câmp semantic flexibil ce îngăduie cuprinderea în matca sa conceptuală a unor multiple dimensiuni ce compun paradigma existenței. „Spirit” poate fi definit ca acel factor ideal al existenței (opus materiei); totalitatea facultăților intelectuale, conștiință. Pe de altă parte „spirit” poate fi identificat cu inteligență, imaginație, iar în superstiții se referă la o ființă imaterială, supranaturală. „Spirit” mai poate fi mod, fel de manifestare, de gândire și chiar poate suferi o reducere a semnificatului la glumă, anecdotă, vorbă de duh, ironie. La antipolul semnificației de factor ideal al existenței, opus materiei, „spirit” poate reprezenta și caracterul specific a ceva, sensul real a ceva. După cum se poate ușor observa, semnificatul oscilează prolific sub mantia semnificantului, iar fapta în dramaturgia blagiană se va referi la fiecare dintre multiplele nuanțe semantice. Însuși câmpul semantic al „creației” ne rezervă o surpriză, întrucât poate semnifica acțiunea de a crea, concret: produs al muncii creatoare, lucru, operă creată; dar, pe de altă parte, cel de-al doilea semnificat se definește ca interpretare bună, originală a unui rol dintr-o piesă. Eroul blagian este un inițiat care, fără doar și poate, înfăptuiește o operă spirituală, dar care se și constată posedat de daimonion, o unealtă interpretând un rol predestinat prin fatalism în marea poveste a firii. Nu este lipsită de semnificație concepția autorului în ceea ce privește creația insondabilă: „Orice creație autentică, insondabilă prin mijloace raționale, orice creație, care veacuri de-a rândul nu încetează să fascineze închipuirea muritorilor duce spre Demonic. Iar creațiile acestea pot să fie poeme, simfonii, catedrale, tablouri, mituri, teorii, ipoteze, construcții, fapte. Demonice pot fi toate acestea atunci când ele sunt în stare să încânte generații de oameni și când ele opun o

rezistență oricărei încercări de a le înțelege exhaustiv prin simple mijloace intelectuale"[1]. O serie de coincidențe argumentează pledoaria anterioară, dar mai presus de orice speculații, Blaga lansează o provocare a ermetismului în momentul în care identifică autenticitatea creației cu insondabilitatea acesteia prin cunoaștere paradisiacă. Date fiind condițiile, tentativa receptorului și a interpretului faptei blagiene are destul de puține șanse de izbândă în a determina reperele a ceea ce ține de inefabil. Cu toate acestea, unele dintre ungherele misterului se relevă conștiinței ca o Fata Morgana...

În *Zamolxe* fapta oscilează cu o ironie tragic-amară între primul și cel din urmă semnificat al spiritului. Zamolxe, omul, trebuie să impună neamului o nouă lege, care se referă la factorul ideal al existenței, opus materiei, zeul tutelar unic. Marele Orb este conceput ca un principiu ontic și tocmai de aceea nu poate avea rezonanță în mentalitatea unor ființe ce își imaginează divinul ca pe o panoplie de entități animaliere totemice. Există o contradicție între capacitatea imaginativă a omului de rând și a celui de geniu, consacrat de daimonie. Omul comun reduce aria de cuprindere a semnificantului „spirit" la dimensiunea sa imaginativă, în vreme ce inițiatul o apropie de cea care face referire la ființa imaterială. Există o antagonie ireconciliabilă între daci, care au tendința inerentă de a configura sensul real al spiritului, caracterul său specific, și Zamolxe, care are disponibilitatea, capacitatea și fatalitatea de a se raporta exclusiv la factorul ideal al existenței și de a nu face compromisuri. De pe aceste poziții, dacii își vor imagina materialitatea spiritului și vor construi o statuie profetului perceput ca ființă supranaturală; Zamolxe nu-l poate configura pe Marele Orb decât ca idee pură, supremă, absolută și, conștient de falsificarea autenticului, va distruge statuia într-un efort ultim și unic de a le revela semenilor eroarea fundamentală. Zamolxe va fi fost conștient că urma să moară, după cum la fel de conștient trebuie să fi fost că e necesar să moară pentru a impune mitul autentic. În peșteră, care poate fi

---

[1] *Idem*, *Creație insondabilă* în *Daimonion* în *vol. cit.*, p. 268.

considerat un arhetip al spațiului privilegiat al increatului sau o adăstare de tip Iona, lui Zamolxe i se oferă exemplul *alter ego*-urilor anterioare și posterioare. Socrate, Iisus, Giordano Bruno au murit și au învins. Similar, Zamolxe demistifică superstiția, eroarea teleologică, întrucât finalitatea omului în contingență nu este aceea de a se institui în propriul zeu, ci de a descoperi în sine și aiurea absolutul. Fapta lui Zamolxe nu este aceea a unui supraom, ci a unuia conștient de iminența unei erori fundamentale în cazul în care omul se prosternează supraomului. Fără doar și poate că Zamolxe este jucat, soarta îi este trăită și curmată de rațiuni care îl transcend ca individ. Pe de altă parte, este meritul său de a-și asuma condiția. Ar fi putut să refuze, la urma urmei semenii săi nu aveau un zeu autohton, iar a implementa liturgicul propriu ar fi însemnat configurarea unei spiritualități originale. Dar nu și autentice. Fapta lui Zamolxe este dictată de setea de autenticitate. Ne reamintim cum Blaga identifică autenticitatea creației cu caracterul insondabil al acesteia prin mijloace raționale – un argument suficient pentru a explica revelația finală a dacilor. Nu există argumente logice pentru a interpreta o epifanie. Fapta ultimă a lui Zamolxe împletește fatalismul cu finalismul pentru a releva insondabilul revelației: eschatologicul și soteriologicul devin posibile în momentul în care dacii îl acceptă pe Marele Orb ca pe un principiu aprioric, insondabil, dar funciar atât firii, cât și ființei.

Tulburarea apelor nu impune o faptă inedită, ci o reconfigurare și o adaptare a primeia la evul mediu transilvan creștin. Opera nouă este și aici noua credință. Și aici, pentru a se impune credința autentică, este inerentă și strict necesară distrugerea sensului real al unei false religii. Din cenușa bisericii ortodoxe pare a se naște revelația lui Iisus Pământul. Perspectiva este însă mai complexă întrucât fapta Popii este temporar deturnată de tentațiile specifice ființei: bărbatul își dorește fecioara. Intruziunea factorului feminin este îngemănată cu daimonionul complementar divinului, satanicul, astfel încât avem o dublă dualitate în ceea ce privește reușita faptei: aceasta este împiedicată a se împlini autentic de către fecioară și

demonic; pe de altă parte, opera se va configura din cenușa aceleiași fecioare demonice, nu doar din cenușa bisericii. Dar sacrificiul suprem este cel al Moșneagului, în absența căruia Popa va fi rămas cu arderea bisericii, cu nostalgia fecioarei, dar fără revelația mitului autentic. Fapta Popii este, în comparație cu cea a lui Zamolxe, mult mai ezitantă. Și aceasta întrucât preotul mioritic nu întrunește același grad de inițiere ca profetul get. Traducerea *Catehismului lutheran* în limba neamului probează apartenența Popii la o zodie incertă: simte că trebuie să instituie o operă nouă în spiritualitatea neamului, dar nu cunoaște care este aceasta. Întrezărește unicitatea unui factor ideal al existenței, dar nu își poate imagina caracterul său specific. Finalmente constatam că rolul său nu era de a construi o credință originală, ci acela de a perpetua o mentalitate ancestrală și autohtonă. Indiscutabil, fapta Popii aparține zero cunoașterii luciferice, permanentizarea misterului existențial.

Daria și *Ivanca* pot fi considerate psihodrame și decodificate prin grile psihanalitice. În acest sens, conflictul intern al protagoniștilor este sortit de incapacitatea asumării sinelui autentic. Fapta se referă, îndeosebi în *Daria*, la Eros. Femeia crede că poate dobândi ataraxia prin abandonarea absolută în tărâmul iubirii. Însă nu poate fi ignorat dublul semnificat al ataraxiei: în filosofia antică numește starea de liniște sufletească, liberă de griji și de temeri; în medicină constituie starea patologică de pasivitate a unui organ, a unei funcții. Daria parcurge un traseu ciclic între cei doi semnificați: din pasivitatea acută glisează brusc înspre iluzia ignorării grijilor și a temerilor, pentru a reveni la starea inițială de pasivitate din care se va desprinde, prin sinucidere, spre o posibilă liniște sufletească post-mortem. Și aici fapta presupune disoluția sinelui istoric. Scriitorul Loga este revendicat de o altă modalitate de a accede la absolut: creația literară. Pentru el spiritul este rațiune, intelect, conștiință. Știe că el va dispărea ca individ, după cum la fel de bine intuiește că poate supraviețui prin opera scrisă. Iubirea și opera par a fi ireconciliabile, incompatibile, astfel încât viața este jertfită creației. Fapta femeii este a unui prometeu înfrânt, cea a bărbatului este a

unui prometeu conștient, dar care totuși își permite să mai spere. Loga este un Sisif conștient de povara stâncii, dar care nu-și va dori niciodată să renunțe la povară.

Ivanca a purtat un titlu inițial elocvent, *Fapta*. Am argumentat detaliat că în piesă se desfășoară un conflict între două dimensiuni care alcătuiesc unitatea. Pe de o parte sunt dispuși Tatăl și Ivanca, pe de altă parte pictorul Luca. Cele două alcătuiri reprezintă, eventual, inconștientul și conștientul, instinctul și rațiunea, imoralul și eticul, umbra și ființa. Fapta este necesară pentru a-ți asuma firea, alcătuită din lumini și umbre. Tocmai de aceea Blaga nu a păstrat în a doua versiune referirea explicită la complexul oedipian, pentru a nu lăsa impresia că fapta pictorului se referă exclusiv la depășirea culpei de a fi provocat moartea mamei la naștere. Cordonul ombilical îl leagă nu neapărat de imaginea mamei la naștere, ci de un întreg șir de strămoși ai sinelui care îi sălășluiesc în sânge și care trebuie asumați ca atare. Cordonul ombilical va fi tăiat și pictorul vindecat când va accepta că Tatăl și Ivanca există și se vor perpetua. Neînvingându-i pe cei doi, care fac dragoste în camera vecină, pictorul înțelege că inconștientul, instinctul și imoralul aparțin firii. Fapta constă în revelația firii autentice, a spiritului universal.

În pantomima *Înviere* fapta Vochiței relevă interdependența dintre spiritul absolut și dor. Unul dintre semnificatele spiritului este acela de mod, fel de manifestare, de gândire. Pentru apriorismul mioritic modul specific de gândire și de manifestare se traduce prin dor. „Vochița, protagonista din pantomima *Înviere*, este purtătoarea dorului. Ea dansează și își exprimă astfel dorul în cadrul ceremoniilor populare tradiționale, al riturilor religioase, pe care procesiunea pascală, încununată de strălucirea lumânărilor aprinse, îl încadrează și stilizeaă. Tema și personajele se articulează în basmul minunat și dureros al plecării într-un exil bucuros – nunta – și al întoarcerii grave la rădăcinile pământului natal. Contactul cu realitatea se va reduce la acele locuri: ea atinge realitatea arhetipală a cimitirului, adică sfârșitul unei aventuri umane și poate un nou

început. Acolo odihnește dorul, de acolo va învia dorul; amintirea înviată a unui dor nesfârșit, etern."[1].

Tema operei împlinite devine o obsesie în *Meșterul Manole*. Fapta implică jertfă. Jertfa se identifică ritualului: pentru ca opera să se împlinească, un suflet drag zidarului trebuie sacrificat spiritului locului. Spiritul locului este revendicat de superstiție, puterile pământului sunt ființe imateriale și supranaturale. Acestea par a o transforma pe Mira în instrument al operei. Dar și Manole se constată o „unealtă", raportându-se la sacrul uranic. Laitmotivul dramei, cine cere jertfa, nu poate fi decodificat decât dacă pornim de la premisa că perspectiva sofianică devine o certitudine doar dacă acceptăm o înțelegere apriorică între uranic și htonic. Jertfa este cerută de onticul dual. Fapta e determinată de o fatalitate care include doi determinanți sacri: Dumnezeu și Satan. Manole trebuie să instituie pitorescul în contingență, dar pentru aceasta trebuie să renunțe la tot, inclusiv la sinele său istoric. Creatorul uman devine executor al unui cuvânt purtător de moarte doar în aparență. În esență, creația transcende viața și moartea, pentru a proiecta efemerul în eternitate. Manole surprinde un chip al veșniciei în orizontul imediat. Acest chip al veșniciei este viața, dar, pentru a-l proiecta în absolut, trebuie să-l sublimeze în creație. Fapta sa este o conștientizare a adevărului de a ne pierde pentru a ne împlini.

Cruciada copiilor restructurează și nuanțează, de pe baricadele creștinismului schismatic, conflictul ideologic dintre primul semnificat al spiritului, factor ideal al existenței, opus materiei, și cel din urmă semnificat, caracter specific a ceva, mântuirea existenței profane, iar fapta se referă la modalitatea de a-ți apropia Sfântul Mormânt al Ierusalimului. Catolicismul și Teodul vor iniția încă o cruciadă pentru a lua în posesie un tărâm real, specificul spațial istoric determinat al Sfântului Mormânt. Ortodoxismul și Ghenadie își imaginează exclusiv factorul ideal al Sfântului Mormânt, spațiu-idee la care vei accede fără militantism armat. Atenția se

[1] Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 91.

concentrează asupra faptei călugărului, a cărui cruciadă va suferi un eșec hotărâtor în nisipul deșertului. Realitatea este că Blaga impune, printre rânduri, o altă faptă, autentică prin rapoarte atât la catolicism cât și la ortodoxism. Este fapta Ioanei zănatica și a doamnei cetății, entități feminine care se raportează la o cu totul altă dimensiune a spiritului. Ioana adastă în pădurea primordială, Doamna apelează la htonicul aprioric. Fapta Ioanei, de a sfâșia gâtul călugărului, instituie supremația unei mentalități ancestral autohtone asupra credinței creștine. Puiul ei de lup, ultim vlăstar al totemului dacilor mitici, a pierit în cruciadă, la fel cum au pierit și soțul Doamnei și fiul lor Radu. Dar supraviețuiesc mamele cetății, purtătoare ale ideii spiritualității autentice, entități ce vor asigura fertilitatea ulterioară a apriorismului mioritic. Dacă vom identifica opera cu cruciada, atunci opera nu se împlinește în *Cruciada copiilor*, deoarece falsifică rolul firesc al Vieții printr-o jertfă inutilă. Dacă vom identifica, însă, opera cu Judecata de Apoi, atunci opera se va împlini virtual, iar fapta Ioanei zănatica ar fi o premoniție a certitudinii.

Avram Iancu este structurată obsedant în jurul faptei revoluționare. Eroul trebuie să instituie o lege nouă, acum o lege socială. Raportarea la spirit este multidimensională. În primul rând drama, ne obligă la identificarea accepțiunii fantaste a spiritului, în superstiții acesta semnificând ființa supranaturală. Avram Iancu se întrupează din mit sub forma păsării măiastre, consacrată de Muma pădurii, vagă reminescență a Moșneagului din *Tulburarea apelor*. Apoi drama impune spiritul ca mod de manifestare și de gândire specific, fapta eroului urmărind tocmai recunoașterea entității etnice, sociale și spirituale a moților în raport cu jandarii unguri. Neamul mioritic își dorește și el „un petec de cer” deasupra și nimic mai mult. Nu în ultimul rând se manifestă spiritul sub accepțiunea de caracter specific a ceva, sensul real a ceva, unde acest „ceva” este limba strămoșească. Moții identifică în limba străbună ultima redută spirituală în fața unei intoleranțe ignorante ce urmărea ca în Ungaria Mare să vorbească unguresște și pietrele. Niciodată în dramaturgia blagiană fapta nu mai are un atât de pronunțat caracter social, după

cum niciunde opera nu constă în asigurarea supraviețuirii etnice a românilor. Fapta îl consumă pe eroul angajat într-o luptă absolută, iar opera este doar parțial împlinită. Avram Iancu se reîntoarce în spiritul fantast, născând mitul păsării măiastre, pentru a asigura permanentizarea în conștiința colectivă a necesității continuării luptei, până la împlinirea supremă a operei. Doar prin proiectarea faptei sociale și istorice în mit și eres folcloric se poate avea speranța întregirii operei inițiate de erou.

Arca lui Noe constituie opera programată, dar înfăptuirea acesteia dobândește semnificații mitice, teleologia presupunând o nouă geneză a ontologiei. Construirea arcei probează o profesiune de credință, dar se impune și ca simbol al creației. Fiind asemuită cu zămislirea unei vieți umane avem senzația unui déjà-vu din *Meșterul Manole*. Revine obsedanta parabolă a nașterii operei ca zămislire supremă a vieții. Acum devine evident că ultima șansă a vieții o constituie Opera, arca. În *Meșterul Manole* viața este receptacul pentru creație, în *Arca lui Noe* creația este unicul receptacul al vieții. Așadar fapta eroului blagian dobândește acum valențe absolute, nu mai urmărește revelarea unui factor ideal al existenței, opus materiei, ci însăși reconfigurare existenței după extincția cvasitotală a materiei sub un diluviu regenerator. Totodată nu mai persistă niciun dubiu cu privire la motorul generator al faptei. În mod explicit Noe este orânduit și consacrat pentru a înfăptui opera, vrerea sacralității pe pământ, după cum e la fel de explicit că sacrul este alcătuit din divin și satanic în egală măsură. Așadar fapta este determinată de daimonion, unde „demonicul e creatorul. Și totuși în anume privință deosebit de Dumnezeu”[1]…

Anton Pann este singura dramă blagiană în care opera se identifică unei creații literare. În aparență este vorba de *Povestea Vorbei*, care se fundamentează estetic pe principiul „de la lume adunate și lumii iarăși date”. Cu acest prilej Blaga abordează și un semnificat derivat al cuvântului „spirit”, acela de glumă, anecdotă,

[1] Lucian Blaga, *Oamenii demonici* în *Daimonion* în *vol. cit.*, p. 228.

vorbă de duh, ironie. În *Povestea Vorbei*, Anton Pann face spirite, adică glumește. Din acest punct de vedere eroul ultimei drame blagiene, identificat metaforic haiducului Groza, este o reiterare a lui Avram Iancu, fapta revoluționarului conducător de oști fiind similară cu fapta revoluționarului mânuitor de cuvinte populare. Dar, cum am relevat în capitolul rezervat dramei în discuție, piesa ascunde magistral o dihotomie revelatoare: *Povestea Vorbei* vs. *Cântul mut*. Adevărata operă supremă împlinită de poet este *Cântul mut*, sublimarea spiritului în cântec, și mai ales într-un cântec ce refuză cuvântul, căci cuvântul privează ființa de absolut, o izolează de fondul primar prin înseși sunetele ce compun noțiunea. Blaga refuză semnificantul frustrant, neîndestulător, pentru a accepta semnificatul, mut, dar autentic. În aceasta constă reușita magistrală a unei drame nepublicate antum: la finele carierei de dramaturg Blaga sugerează valoarea tăcerii, a necuvântului în opera sa literară. Fapta estetică tinde spre revelarea semnificatului, în condițiile în care instrumentul, semnificantul, constituie o piedică imuabilă, insurmontabilă. Și totuși, poetul împlinește *Cântul mut*…

Am rezervat pentru final un complet alt câmp semantic al *„spiritului"*: semn grafic în scrierea greacă, care arată cum se pronunță din punct de vedere al aspirației sunetul căruia i se adaugă. Deși poate părea deplasat, până și acest semnificat are relevanță în dramaturgia blagiană. Reamintim o opinie originală, dar pertinentă: „La teatrul lui Lucian Blaga poate mai mult ca oriunde consoanele au o însemnătate esențială: cuvântul are aici nu numai, cum, spuneam, pe lângă sens, o valoare fonică, de ordinul incantației, dar prin aceasta are și una de «iluminare», cu aer «sacramental», dând iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvântului trebuie să pară capabilă a declanșa forțe latente, nebănuite. Cuvântul trebuie să se detașeze cu un contur, am spune, material; el trebuie să se «instaleze» în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului:

decor, trup, mimică, mișcare”[1]. Nici că se putea o mai bună exprimare a provocării lansate de cuvântul blagian: semnificantul constituit din sunete ascunde semnificatul ambiguu. Semnificantul trebuie rostit ritualic, magic, pentru a releva autenticitatea semnificatului. Dar chiar și o excelență interpretativă fonică nu poate surmonta surprizele semnificatului, căci foarte adesea acesta are valoare sacramentală, de mister existențial. Spiritul fonic și fonologic, dublat de spiritul semantic, nu poate decât sa surprindă faptul că opera autentică este insondabilă…

[1] Alexandru Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga* în vol. *Lucian Blaga interpretat de …*, studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu, București, Ed. Eminescu, 1981, p. 210.

Lucian Blaga and "Zalmoxis": The Revolt of Our Non-Latin Nature

The dialectic involving the manner in which Magus conceives the man-nature relationship and that of his conception of Zalmoxis (in fact, the Dacians in the play), the way this dialectic is expressed in the dialogue between Magus and the Woodcarver recalls with great detail the Appolonian-Dyonisian opposition from the writings of Nietzsche's *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music* (Gană 1986: XV-XVI)[1].

…Nietzsche, as well as Blaga, had a good cultural intuition when they used a Dyonisiac symbol as the re-emergence of an ancestral nature of a non-Latin substrate (Braga 1998: 185).

Lucian Blaga's creator spirit recognizes a reorientation in the moment in which the epoch of its formation concludes: the necessity of his own ethnic spirit's affirmation in rapport with other cultures cannot dispense with an implication in the artistic discourse of a concept without being and the purpose of existence. The objectification of lyricism will be realized through the recourse to cultural masks, evident in the cycles of *The Death of Pan* and *Verses*

---

[1] All quotations herein were translated from Romanian into English by Doris PLANTUS-RUNEY.

Written on Dried Grape Leaves from the volume *Footsteps of the Prophet*. Also in this context it will broach a new (literary) type, the dramatic poem, in *The Hermit*, included in the volume cited and further advanced in *Zalmoxis*. Between these, the most available to determine attitudes of disconcerting strangeness remains *Zalmoxis*, a dramatic poem in which each character autonomously structures his own discursive lyric, expressing thus a variety of concepts over the spiritual foundation of the Dacians.

The charm of each nuance in part relates in the last instance, the mode in which the author understands the proper structure of the actual dramatic perspective above the revolt of our non-Latin foundation. The Shepherd is afraid of the moon's light: "The sun's is easy, but the moon is hard." He re-experiences it as if a burden, inasmuch as the light propagated by the moon is not the true light, the original. It is an unnatural reflex of real lights, while the state of knowing the singular truth finds itself in a precarious condition, perhaps even erroneous, in that which regards the Dacians, in the example of the Shepherd. He who falls during the incident of the moon's light is no longer himself in rapport with the real world, in part and because the world itself that surrounds him is no longer the authentic one, he is not correctly revealed by a false light. It would be possible to sustain a parallel between the ontological condition of the people of Glaucon's *The Myth of the Cave*, by Plato, and the transformation of the Shepherd's very being under the incident of the moon's light. Both human states find themselves alongside the projection of essential reality. The Shepherd is conscious of his fault, the unnatural transformation of his nocturnal being and desires to reintegrate into the correct project, except that he does not know the modality by which to achieve this. On the other hand, the evidence need not be elucidated: the moon's light, which is "hard" [and] under whose auspices the Shepherd rediscovers himself disarmed, constitutes a direct transmission to the nocturnal half of the Attic's sky, troubled, represented by non other than the initiating mysteries and the obscure rituals of sacrifice specific to Dyonisian frenzies.

The effects of nocturnal lights are among the most fatal for the Shepherd, he, being transformed into a werewolf: "…and in the form of a black beast I rent the sheep of my flock." The Shepherd performs a sacrilege, or more correctly, a pagan ritual, specifically Dyonisiac: the renting of sheep, *sparagmos*, which presupposes in the subtext a consumption of raw flesh, omophagia, perhaps the culminating point of the Dyonisiac feeding frenzy, the moment in which the dying faithful of pagan belief, of Thracian origin, believe that they can identify with the god Dyonisus himself, represented by a goat. The destruction of the limit of human-deification can be manifested through the beatification provoked by ecstasy. The unification of human with animal suggests a return to the chaos of the world without laws. However, the eschatological dimension, the soteriological one of the same kind that appears only in Orphism, is missing. Dyonisism did not convey souls to the afterlife, not even in terms of eternal life or the salvation of souls, but rather it produced an escape on earth to a strange and disconcerting place. The essence of the Dyonisiac ritual was to better situate oneself through sacralization of human order. Therefore in the Appolonian-Dyonisian opposition advanced by Nietzsche in 1872, the Shepherd is in Blaga's vision the dramatic materialization of those two states. The Shepherd, however, was not always the subject of such supernatural experiences:

SORCERER. Since when do you bear this punishment?
SHEPHERD. The seventh harvest of the grapes.
The uneasy throng had gathered in the orchard of the Blind One
to listen to Zalmoxis speak.
I was the first one to strike him with a rock. (Blaga 1986: 46)

The Shepherd numbers his punishment in bacchanalian points of reference, so common to the daily lives of the Dacians, but also the Dyonisian multitudes of the ancient Greek hills. Beyond evidence,

the Shepherd reveals himself the apostle of the new faith propagated by Zalmoxis, even if he is not aware of his ritualistic role that consequently interprets him thus. It reminds us in this sense of the Baccante of Euripides, or *Ajax the Telamonian from Salamina* by Sophocles, mortals above judgment whose god exercises his direct will. The transfer of the new faith from this prophet, Zalmoxis, to his first disciple, the Shepherd, will produce itself at the level of thought without voice, without words, through a mere look that will signify deep tracks in the conscience of the first mortal who sketches the gesture of abjuration of apparent proscription:

I don't know anymore, I trembled and after I ached
because the young man opened his sad eyes, wide—
and did not/ ask why.
But on this same night the moon had appeared also.
I tore five sheep to shreds and then I wept in their fleece
(Blaga 1986: 46).

In order to convince the community with their own traditions of the authenticity of a new religious faith, Zalmoxis had offered a just example of conversion of his first opponent. The fault of not having recognized the new faith of the Blind One is expiated through grave ontological rumblings. The new god is a vain and vengeful one. His emergence from the dates of natural conditions of humanity tries the character who is both chthonic and Dyonisiac of the new religion. Yet all of this can offer a solution to the reintegration into the natural order of humanity, the condition being simple obedience, recognizing your initial error. The Shepherd continues: "I track the young man with the big eyes / and seek in the sand the blood that runs from his body./ When I sip a drop of his spilled blood I come to my senses/ and become once more—a man" (Blaga 1986: 48).

The Shepherd is more afraid, however, of the vindictive character of the new god, Zalmoxis than the authentication of the new faith of the Blind One. The essential need of the Shepherd is

precisely to free himself of the incidence of living under the nocturnal auspices: "Protect me from the moon", he implores, appealing to the Sorcerer (the traditional sacerdotal/shaman), proof that the Dacians were not ready to assimilate the new religion of the Blind One. The solution to transform the prophet Zalmoxis into one of the gods of the traditional polytheistic religion appears thus rightfully inherent, the only compromise possible for a community unprepared and incapable of being initiated into monotheism. Because the teaching of the Blind One was strange to the Dacians, it proves the fact that the Shepherd seeks an escape by making an appeal to the Sorcerer, who is fundamentally an impostor. By invocating the spirit of the fire, (the first spirit as much in the primordial sense as in the rudimentary), he avails himself of the slyness of rationality in order to denature a dangerous teaching through incomprehensibility and his transforming or reforming condition. "Zalmoxis was not a man" decrees the voice of the Magician, the sacerdot who, intuiting himself through disappearing into neant does not have the power to thwart by means of traditional ritual, but through the illusion of a virtual myth which, once patent, is easily framed in ritual practices, perhaps even adding to them new forms and dimensions, but still guaranteeing survival: Apollonian rituals. Harmony of visible forms was specific to the Apollonian, apparent by calm, serene, unproblematic equilibrium and adeptness to this ontological paradigm seems to be restored in the Shepherd when he partakes of the spilled blood of Zalmoxis, in the form of wine from the skull. Afterwards, he kneels humbly to the new god, following with the offering of sacrifices of salmon on the altar. Coincidences with aspects of Christianity are omnipresent throughout this dramatic poem.

Reintegration into equilibrated, harmonious data precisely determined as in a cult of the Apollonian type, seems to be realized through the desires and will of the Magician. For the new cult of the Zalmoxis-god isn't the veritable one; it is further clouded by the present parable apparently incidental and negligible in the second

act, that is constituted through a facile solution discovered by the children to evade the horrors of reality. Terrified by "the Shepherd who turns into a werewolf at night" the youngest child, Nusitatu, will hear the counsel of the oldest in order to beware the unnatural threat of this strange metamorphosis of a human beast: closing his eyes, it seems to the child already night and that owing to the darkness no one would be able to spot him. In fact, we identify in this existential situation transposed to a ludicrous level, the reactions of the Dacians, who find themselves in incongruence with the essence of the teachings of the Blind One. Fearing this in a similar mode with Nusitatu's fear, they will naively accept an erroneous but convenient stratagem to rid themselves of the dangerous risks to an existential philosophy they would be unable to conceive or assimilate. This would have betrayed the useless vanity of their spiritual condition and would have subjected them to destruction under the rapport of metaphysics, violating the precise component of beingness that defines them as a human community. The Dacians would close their eyes to the teachings of the Blind One while in a spiritual night they are complacent, so evident because they cannot perceive the truth; they cannot live the religious revelation the way it is very possible to do. This is because not even the Blind One could identify them as virtually faithful. In the voluntarily created nebulousness, it would be easy for them to consider the prophet of a rightful new faith a natural representative of the traditional religious gallery.

In the definitive it is actually well received, being that he is one of theirs, the Getic people, since all of the Dacian deities are of allogenic origin. The Hunchback says, "It is alright like this: from now on you have/ a god who finally understands your language. / The others, after all, speak only Greek" (Blaga 1986: 84).

The parallel between the children's game and the community's reaction can be tested also against the level of he who manipulates, here identified as the Magus transposed in "the oldest child", while the Sorcerer is "the middle child." The greatest

communities are invested with faith on the part of the youngest, while in times of trouble the youngest needs to believe in the competence of the oldest. He, at his turn, understands this to be his duty to satisfy his pride by manipulating the one situated lower in the hierarchy of the community. An intermediary, the middle child, "clever, holding back his laughter" will exploit the situation inherently created. From the equation all will emerge satisfied and confident, that is, the community is saved in the form of its assembly. What suffers is the principle, the idea that is denatured and its prophet that is spiritually arrested. Sextil Puşcariu is the first to observe this aspect at the end of one of the lectures of the play, a lecture realized by the actual author: "…the throngs absent of deep conviction which, in their tendency to divine, forgets the idea sowed by the apostle in the moment his statue was raised in the temple." (Puşcariu 1978: 533)

And still the Dacians were not Greek, but to catalogue their faith whether by the embodiment of the Dyonisiac, or the regimentation of the Apollonian means to denature the true spiritual dimensions that were impossible for them to define in the first place. The most expressive characterization in this sense is offered to us by an intruder, a stranger to the community, the only one who could objectify their being. The Greek Woodcarver would come close to the Dacian being's faith in the Blind one through a difficult rhetorical interrogation:

WOODCARVER. And maybe this blind god of his is something else
other than this kind of the Being's and that of the Dacians—
wild, tormented, blind, strange, eternally tried?
Oh, no. I don't feel surrounded by people,
but rather so in the middle of nature
that I wonder how they haven't tufts of moss on the tops of their
heads instead of hair—like the rocks. (Blaga 1986: 122)

With all of this, a conflict between the metaphysical condition of the Dacians and the wisdom of the Blind One is perpetuated throughout the poem, so differences must subsist in both those faiths. A possible explanation is offered by George Gană

…if drawing close to nature is the foundation of the teachings of Zalmoxis and the Dacian's way of being, the understanding or the living of this intimate nearness is different: in the time that his kind live in a natural form (the natural state), the sentiment of the righteous toward her, Zalmoxis brings the awareness of separation and of distance that makes possible the same grasp of nature as a whole, her veneration as a divine absolute (divinization and mythic hypostasis), and her domination, [her] participation in the cosmic through the contemplation of things and through the continuation of the creative process of nature (Gană1986: XIV).

In fact, the Dacians configured by Lucian Blaga in *Zalmoxis* have a heterogenous character in comparison with the concept of humanity. They are an imperfect construct, their community is undefined, and it is but an embryo of society. The interpretation in conformity with Dacians, who would have been more than men, is illusory; Dacians appear as something less than men. Their incapacity to frame within a specific divine project need not be viewed as a spiritual failure. Moreover, the Dacians were not yet ontologically completed and thus unprepared for revelation of the new faith of the Blind One. In this context the Magus, who orchestrates a work of falsity, need not be quickly condemned. As a spiritual parent, he understands and he worries about his children. In this perspective, the opinions of the Woodcarver and of Magus, apparent contradictions only, admit in subsidiary these states of fact; the ludicrous, infantile character of the Dacians:

WOODCARVER. O, believe me,

with their hearts they understand him and even now are close to him.
But Dacians have the imaginations of children. (Blaga 1986: 122)

SORCERER. If they would live like Zalmoxis wished them to,
they would consume themselves like fire.
Children need a gentle dream to calm them—
and light to stop them from bolting, to hold back
forces that swarm in their earth
too fertile in troubled wellsprings. (Blaga 1986: 124)

Magus is fully conscious that the apollinization he professes is the cultic compromise needed to insure "the children" comfort. Magus' action could be inspired by—or put in parallel with—the acceptance of Dyonisus in the Greek pantheon, described by Erwin Rohde in 1893 this way:

…in order to realize the aspiration of religious universality of which they were unreproachably inspired, his priests [those of Apollo's] had taken under their protection the Dyonisian cult. (…) But the cult at whose propagation and, without doubt, to which the ordering of the oracle at Delphi had contributed, was a cult of Dyonisus more meek and civilized. (Rohde 1989: 244)

On the other hand, the religious phenomenon called Zalmoxis was a recurrent-obsessive idea of the inter-bellum period, being re-felt like a defining line of the uncertain origins of national specifics. Nichifor Crainic affirms in 1924, in the pages of *Gândirea* in an essay entitled *"Parsifal"*, the contradiction between our autonomous soul and strange forms in the case of the Romanization in Dacia. The Thracian, Dyonisiac soul of the "woodsman Zalmoxis", says Magus, the "eternal young woodsman", says Zemora, could not be integrated in a harmonious whole equalized in the forms of the

Roman civilization. In Nichifor Crainic's opinion this anti-thesis artificially applied constituted a work of falsification that illustrates the phenomenon of pseudo-metamorphosis: the capture of a primitive soul in foreign or strange forms of a proposed culture. A similar idea had been expressed earlier by the actual author of the dramatic poem in 1921, in the pages of that same journal, *Gândirea,* in the essay "The Revolt of Our Non-Latin Origins". Blaga says:

We speak of the spirit of our culture; we want to be only this: Latin—clam, rational, balanced, lovers of form, classics—but wanting or not wanting we are much more; (…) it can be said that in the Romanian spirit Latinity dominates quietly and through cultural excellence. We have, however, a rich Slavic-Thracian nature, exuberant and vital, which, regardless how we might resist, it sometimes is freed from the corolla of the unknown, rising powerfully in our consciousness. Latin symmetry and harmony is frequently ripped by storm that strikes mildly in depths however metaphysical of our Romanian soul. It is a revolt of our Latin essence (Blaga 1973: 48).

Avant la lettre, Magus' solution to transform Zalmoxis from a prophet of the faith of the Blind One into a god of his cult proper can be framed in the coordinates of a spiritual falsification, in terms defined by the intellectual thinker. In this context an existential dilemma is born: which of the antinomical ideologies is the authentic, in rapport with the absolute? Zalmoxis himself seems caught in this impasse, because he exiles himself in a cave where he waits as if in a maternal womb, like a monad in a virtual [act of] becoming, evolving, living the tortured revelation of incompatibility of the Blind One and the Dacian. He seems to realize that having come at an improper time, into a world not prepared to meet him: "I fear that too soon will I bring a new faith among men" (Blaga 1986: 102).

However, Zalmoxis' emergence into the light is inevitable and inherent. His alter ego, visions of the prophet's actual condition in

various states, explains the irreversible: the prophet cannot shirk from assuming his actual irrevocable destiny, he cannot deviate from the pre-established path in conformity with fate. The first avatar, the Old Man, identified with Socrates, admonishes him: "When you are a wellspring, all you can do is run to the sea! / You, Zalmoxis, why do you linger in this cave?" (Blaga1986: 102).

Not by happenstance does his posture remind him of the subsequent initiator of Christianity, Jesus Christ, the Young Man with "the crown of thorns", certifying his fate: "I bring you news from the other side. Your moment draws near, new man" (Blaga 1986: 78, Blaga 1986: 80). "The Man on the Stake", evidently the future Giordano Bruno, is the most drastic in formulating without equivocal sentence, the unique possibility of consuming with purpose his passing through life: "Rise up, mankind, toward the sky/ or else may the worms gnaw at you in the grave" (Blaga 1986: 86). Though he can intuit his own end—or perhaps precisely because he can from the crumbs that offered him perhaps even by the Blind One, in order to extract him from an impasse—Zalmoxis understands and accepts his fate: *"He storms out of the cave. A great light attends him"* (Blaga 1986: 86). Dramatic transfiguration and the adaptation of the scene in the garden of Gethsemane did not diminish from the divine project. The tragic condition is not the community's, that perhaps—or not—would thrive outside the predestined information/data of a transcendent principle, the Blind One. The metaphysical condition of the community is no less authentic, even if it is not written in the construct promoted by Zalmoxis. The Dacians can exist in continuation in a specific ontological degree, that of the instinctive, without being conscious that they would be guilty or that they would somehow commit a mistake. The Dacians can be recorded as a conglomerate that does not surpass the limit while their story closes this way. Tragedy belongs, still to Zalmoxis, he who is conscious that he has fulfilled a precise, predestined role, a role that the "Thracian public" does not recognize, does not accept. Zalmoxis is thus the only one above those who plan the danger of his failure.

The young woman Zemora, the first to meet Zalmoxis, does not reiterate after a long time waiting for the one in the cave, the performance of the prophet's investment with "the understanding by telling about the beginning of the world." After seven years, at the emergence of the prophet into the light, the meeting between them repeats, but she is no longer the same one. The young woman speaks to the man about a god, without understanding that the very same man gazes into her eyes and that the god cannot exist: "Zalmoxis was too much to behold, / while this is too much man" (Blaga 1986: 110). Part of the blame in the virtue of which Zalmoxis can no longer be prophet belongs to the protagonist himself. This can be deduced from a dialogue that refers to the Dacian bard, Madura, a variation on the same fixed theme, the man bestowed with a divine gift to communicate with his kind a fragment broken from the transcendent, when Zemora says, "He lived in his little citadel, all alone,/ until he murdered his soul" (Blaga 1986: 118). Zalmoxis murdered his soul, his piece of humanity, living in his hermitage in the cave. The swarm spied in "the moondust" is the last messenger of him who was once a bard. The stallion does not carry his master in his mad splenetic run toward the castle, an ambiguous and polyphonic symbol of the ivory tower, of the seat of the people, of the localization of a superior instance, of that that cannot be conquered. The lyre/harp he drags in his wake gives the Dacians to understand, apparently, that his divine grace has ended. The harp will never more give birth to delight the redeemed being of Madura, because he has consumed his destiny. The representative question is raised, however, of whose faith—and the metaphysical finalities--is the bard Madura. Is he an avatar of Orpheus, who bewitches with his charmed lyre the wild things of the woods, establishing thus harmonious forms, serenity, and calm? Or is he a bard from Dyonisis' retinue? The music belongs, according to Nietzsche, to spheres of action of this god, inasmuch as the forms of the music stir restlessness in the soul of the receptor, the rhythm of the music sends everything that exists to disharmonic running. Therefore does the

vanishing of Madura signifies the establishment of the arbitrary vitalist-organic or, to the contrary, the enthronement of a domination of Being through contemplative co-participation to the cosmos? Does it suggest the failure of the prophet Zalmoxis or the failure of the anticipation of the revelation of the Blind One? Why did Madura understand that he has to die to transmit a primordial song, tempera of autonomous metaphysics, to his kind through music, whose melody was already whistled by shepherds for a long time, a song of which Madura would not have to know anything except appropriate words? Specifically, in the "barren horizon" the "ancient secrets" are housed, secrets that cannot be sought through his absent thought. Walking through branches he would be wounded by thorns. The blood of the wound, his pain, would give voice to the harp toward evening not to express necessarily new revelations, but to give the same old secrets the consciousness of eternity. The original mystery of existence cannot be, therefore, overcome: you, as a man, endowed or not, to intuit, however incomplete, imperfect and partial, you are finally forced to let him subjugate you. To recognize yourself bound in face of the mystery means, at most, to know it luciferically, meaning the guarantee of survival of the secret beyond yourself. It is tragedy from hereon in, but all the greatness of the human condition as well, because the ontological destiny of man is to live in the "horizon of mysteries" and to be endowed with "revelation" that is realized through the act of creation, from the prophet. Therefore Madura dies in creation, anticipating the death of the prophet through the revelation of the teachings of the Blind One.

Zalmoxis, however, seems more disoriented than ever with his gaze of his purpose through the passing on the earth. He fulfils, forced by fatality, a destiny that surpasses him as an individual. The tracks of his footsteps will earn true [metaphysical] dimensions on the other side of his arduous and ephemeral journey in the world: "And here is my shadow, too—/ I have never understood it./ I cast it from me and still it is greater than I am" (Blaga 1986: 122). The destiny of the prophet Zalmoxis would have been to sacrifice himself

for his entire people, as a kind of scapegoat over whom he concentrates the sins of the community, sacrificed by people in order to be forgiven and saved by gods. Once they have accomplished the killing of the prophet Zalmoxis, killing even his statue, the Dacians earn the revelation of the myth of the Blind One. Post facto they seem to believe that The Blind One is, from this day forward, among them, theirs, themselves:

FIRST PERSON. Zalmoxis is dead.
SECOND PERSON. But he brought us God.
FIRST PERSON. The Blind One is among us once more.
SECOND PERSON. And within us. (Blaga 1986: 144)

For a similar interpretation Ov. S. Crohmălniceanu seems to agree, that "A type of Dionysian pantheism adapted to theory with a gaze at the Great Anonymous would resume, after Blaga, the religion of the Dacians. (…) In order to arrive at this faith in the mystery that cannot be separated from existence, the Dacians were obliged to stone the prophet to death" (Crohmălniceanu 1963: 161). In Lucian Blaga's debut play he does not reconfigure the cult of Zalmoxis in his historical markings, but rather creates a space in which the creative imagination of the poet begets his own myth. Mircea Eliade is the one who resumes the synthetic interpretations offered by religious belongings of the Dacian god:

… ancient authors as well as modern named savants solidarized Zalmoxis on the one hand with Dionysus and Orpheus, while on the other hand with mythical characters or mythologized characters whose characteristic lines were a technique of ecstasy be it of a shamanic type, be it mantic, be it descents into Hell (katabasis). (Eliade 1980: 51).

Blaga's Blind One wants to embody two similar dimensions, nature in its fullness of creative capacity, within an attempt to

express and artistically reconcile a chronic and perpetual indecision of the reception of the historical reality of the cult of Zalmoxis, seen as a coincidental opposition. And as Florescu notes:

"Otherwise, Zalmoxis is a variant of the original name of Zalmoxis with the significance of a god of the earth. It is possible that the metathetical transformation of the name and epiphany take place on the mountain peak, a place specific to the uranic cult, loses its chthonic sense, so much so as to become confounded with the initial divination of the Gebeleizis sky" (Florescu 1980: 540).

Between the chthonic and the uranic, in Blaga's play, it is possible that Zalmoxis could have lost contact with his kind. Starting from an existential dimension so specific and familiar of his people, namely the chthonic, Zalmoxis will have estranged himself to Dacians through his overstay in a cave, where in his attempt to embrace a new dimension—the uranic—seemed to much to those below, who, prisoners of their own spiritual limitations, ontological or drastically sanctioned and from within a primary instinct of self-protection. However, the myth is born spontaneously after the disappearance of the prophet, the intuition and consciousness of the Dacians suggesting a revelation. Sacrificing his messenger, the Blind One guaranteed his being in the horizon of immortality. The achievement of the dramatic art of the author, found at the beginning of the same road as the poet and as dramatist, can be considered, without reservation, the gathering of the world in cosmic perspective, the intuition and expression suggestive of the absolute foundation of man, the relationship of the human being in rapport with the nature of the universe.

In English by Doris Plantus-Runey, USA, 2009

References

Blaga, L. (1973). Revolta fondului nostru nelatin, „Gândirea", I (10), 1921, in M. Popa (Ed.), *Lucian Blaga, Ceasornicul de nisip*.Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Blaga, L. (1986). Zamolxe, in *Lucian Blaga, Opere. 3. Teatru*. Bucureşti: Editura Minerva.

Braga, C. (1998). *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. Iaşi: Institutul European.

Crohmălniceanu, Ov. S. (1963). *Lucian Blaga*. Bucureşti: Editura pentru Literatură.

Florescu, R. (1980). *Note la Vasile Pârvan, Getica*. Bucureşti: Ed. Meridiane.

Gană, Ge. (1986). Teatrul lui Lucian Blaga, studiu introductiv la Lucian Blaga, în *Opere. 3. Teatru*. Bucureşti: Editura Minerva.

Puşcariu, S. (1978). *Memorii*, in M. Vulpe (Ed.). Bucureşti: Editura Minerva.

Rohde, E. (1989). *Psyche*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Bibliografie selectivă

BLAGA, Lucian, *Aforisme*, în „Contemporanul”, nr. 19, 1967

BLAGA, Lucian, *Ceasornicul de nisip*, ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Mircea Popa. Cluj-Napoca. Editura Dacia. 1973

BLAGA, Lucian, *Daimonion*, în vol. *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968

BLAGA, Lucian, *Discobolul. Aforisme şi însemnări*, Bucureşti. Editura Publicom, 1945

BLAGA, Lucian, *Ferestre colorate* în vol. *Zări și etape*, text îngrijit și note bibliografice de Dorli Blaga, București, Editura pentru Literatură, 1968

BLAGA, Lucian, *Filozofia stilului,* București, Cultura Națională, 1924

BLAGA, Lucian, *Hronicul şi cântecul vârstelor*. Ediţia a II-a. Ediţie îngrijită, cu un cuvânt înainte de George Ivaşcu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973

BLAGA, Lucian, *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, prefaţă de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1972

BLAGA, Lucian, *Opere 5. Teatru*. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1977

BLAGA, Lucian, *Opere* 2. *Poezii postume*. Ediţie critică de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1984

BLAGA, Lucian, *Opere*, 3, *Teatru*, Bucureşti. Editura Minerva, 1986

BLAGA, Lucian, *Opere* 12. *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. Ediţie coordonată de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1995

BLAGA, Lucian, *Spațiul mioritic*, București, Ed. Humanitas, 1994

BLAGA, Lucian, *Teatru*, 2, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, Editura Minerva, 1984

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*. Ediţie îngrijită de Sorin Mărculescu. Prefaţă de D. Ghişe, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1969

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii II*. *Spaţiul mioritic*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii III*. *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994

*
* *

BĂLU, Ion, *Opera lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Albatros, 1997

BĂNCILĂ, Vasile, *Lucian Blaga, energie românească*. Îngrijirea ediţiei, adnotări, notă asupra ediţiei şi tabelul bibliografic de Ileana Băncilă, Timişoara, Editura Marineasa, 1995

BĂRBULESCU, Titus, *Lucian Blaga. Teme şi tipare fundamentale*. Traducere din limba franceză de Mihai Popescu, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 1997

BÂGIU, Lucian, *Scenocentrismul în dramaturgia blagiană: surmontarea indeciziei* în „Meridian Blaga IV“ [comunicări prezentate la sesiunile ştiinţifice anuale de la Cluj-Napoca, dedicate operei poetice şi filosofice: 1990-2002], Societatea Culturală „Lucian Blaga“ Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2004, p. 152-156

***, *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea şi prefaţa Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române. Versiune diortosită

după *Septuaginta* redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001

BRAGA, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*. Prefaţă de Nicolae Balotă, Iaşi, Institutul European, 1998

BRAGA, Mircea, *Dramaturgia blagiană sau triumful artisticului*, în „Steaua", anul XIX, nr. 3, martie 1968, p. 5-12, nr. 4, aprilie 1968, p. 14-23, reprodus în vol. *Sincronism şi tradiţie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1972

BRAGA, Mircea, *Recursul la tradiţie. O propunere hermeneutică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987

CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Lucian Blaga*. Bucureşti. Editura pentru Literatură. 1963

CIOMPEC, Gh., *Motivul creaţiei în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979

CUBLEŞAN, Constantin, *Reprezentarea mitologică a vieţii (Înviere)* în *Meridian Blaga 5.* Tom 1 – Literatură, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005, p. 79-97

CULIANU, Ioan Petru, *Gnozele dualiste ale Occidentului*. *Istorie şi mituri*. Ediţia a doua. Traducere de Tereza Culianu-Petrescu. Cuvânt înainte al autorului. Postfaţă de H.-R. Patapievici, Iaşi, Editura Polirom, 2002

***, *Dicţionarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005

ELIADE, Mircea, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* în vol. *Drumul spre centru*, București, Ed. Univers, 1991

ELIADE, Mircea, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, în vol. *Meşterul Manole*. Studii de etnologie şi mitologie. Ediţie şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iaşi, Editura Junimea, 1992

ELIADE, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980

FANACHE, V., *Chipuri tăcute ale veşniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003

FANACHE, V., *Lucian Blaga. Dramaturgul*, în vol. *Lecturi sub vremuri*, Cluj-Napoca, Editura Motiv, 2000

FANACHE, Vasile, Cursul special *Scriitorii filosofi: Lucian Blaga*, Universitatea „1 Decembrie 1918", anul universitar 2001-2002

GANĂ, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976

GANĂ, George, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în vol. Lucian Blaga, *Opere* 3. *Teatru*. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1986

GOETHE, *Poezie şi adevăr*. Traducere de Tudor Vianu, Bucureşti, Editura Minerva, 1967

IVANCU, Emilia, *Natura polivalentă a Nonei în drama „Tulburarea apelor", de Lucian Blaga*, în Philologica Jassyensia, An III, Nr. 1, 2007, p. 35-38

***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu. Bucureşti, Editura Eminescu, 1981

MARIN SADOVEANU, Ion, *„Tulburarea apelor" de Lucian Blaga*, în „Gândirea", an III, nr. 3-4, 5-20 iunie 1923, reprodus în vol. *Dramă şi teatru*, Arad. Editura Librăriei Arhidiecezana, 1926

MÂNDRA, V., *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971

MICU, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism*, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2000

MICU, Dumitru, *Meşterul Manole, Comentar la poemul dramatic Meşterul Manole*, în vol. Valeriu Anania, *Greul pământului*. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982

MIHĂILESCU, Dan C., *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984

MODOLA, Doina, *Lucian Blaga şi teatrul. Insurgentul. Memorii. Publicistică. Eseuri*, Bucureşti, Editura Anima, 1999

MODOLA, Doina, *Lucian Blaga şi teatrul. Riscurile avangardei*, Bucureşti, Editura Anima, 2003.

MUTHU, Mircea, *Lucian Blaga – dimensiuni răsăritene*. Ediţia a II-a, Piteşti – Bucureşti – Braşov – Cluj-Napoca – Constanţa, Editura Paralela 45, 2002

NIETZSCHE, Friedrich, *Naşterea tragediei*. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în vol. *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii*. Antologie, cuvânt înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978

NOICA, Constantin, *Rostirea filozofică românească*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970

PALEOLOGU, Alexandru, *Spiritul şi litera. Încercări de pseudocritică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970

PALEOLOGU, Alexandru, *Teatrul lui Lucian Blaga,* în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981

PÂRVAN, Vasile, *Getica. O protoistorie a Daciei.* Ediţie îngrijită, note, comentarii şi postfaţă de Radu Florescu. Bucureşti. Ed. Meridiane. 1982

PAPU, Edgar, *Soluţiile artei în cultura modernă*, Bucureşti, Editura Cugetarea, 1943

POPA, Ionel, *Meşterul Manole – glose şi comentarii*, în vol. *Glose blagiene*, Târgu Mureş, Editura Ardealul, 2003

ROHDE, Erwin, *Psyche*. Bucureşti. Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică. 1989

SÂN-GIORGIU, Ion, *Personalitatea lui Goethe*, în „Revista Germaniştilor Români", Anul I, nr. 1, 22 martie 1932. p. 59

ŞORA, Mariana, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970

PUŞCARIU, Sextil, *Memorii*. Ediţie de Magdalena Vulpe. Prefaţă de Ion Bulei. Note de Ion Bulei şi Magdalena Vulpe. Bucureşti. Editura Minerva. 1978

TODORAN, Eugen, *Dramaturgia lui Lucian Blaga,* în vol. ***, *Lucian Blaga*. Studiu, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981

TODORAN, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara, Editura Facla, 1985

TODORAN, Eugen, *Meşterul Manole, mit românesc în teatrul lui L. Blaga*, în vol. *Folclor literar* II, Timişoara, 1968

VATAMANIUC, D., *Lucian Blaga. 1895-1961. Bibliografie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977

VIANU, Tudor, *Estetica*. Studiu de Ion Ianoşi, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968

VIANU, Tudor, *Teatrul d-lui Lucian Blaga*, în „Cuvântul", decembrie 1925, în vol. *Lucian Blaga interpretat de…*, studiu introductiv, tabel cronologic şi bibliografie de Emil Vasilescu, Bucureşti. Editura Eminescu, 1981

VOINESCU, Alice, *Aspecte din teatrul contemporan*, Bucureşti. Editura Fundaţiilor, 1941

Referințe critice

Eseul despre dramaturgia lui Blaga, semnat de Lucian Bâgiu, aparţine unui critic în devenire, el atestă debutul unei vocaţii pe care timpul, suntem convinşi, o va putea ridica la nivelul certitudinii. Oricum, actuala interpretare a teatrului blagian constituie o probă trecută cu virtuozitate, paginile tânărului critic se configurează sistematic, ele se reţin prin acuitatea formulărilor, în aprecieri convingătoare. Lucian Bâgiu analizează cele zece piese ale dramaturgului Blaga punându-le sub tutela unei sintagme critice fecunde, a ficţiunilor matcă, sub care discerne suita de imagini sinteză de provenienţă arhetipală, relevate în miturile încărcate de tâlc mai adecvate decât multe alte zone ale umanului transfigurărilor teatrale.

V. Fanache

Demersul exegetic porneşte de la acreditarea dramaturgiei blagiene ca „teatru de idei”. Teatrul lui Lucian Blaga este, poate înainte de orice, depozitarul unor chintesenţe etice, estetice, religioase şi folclorice ale spiritualităţii româneşti autentice, regăsibilă în variantă larg simbolică în fiecare segment de text. Blaga însuşi alesese această formă de expunere a unui preaplin al sufletului ca o şansă de a salva de mutilare Ideea, undeva în spatele dramaturgiei sale relevându-se un întreg sistem filosofic fundamentat pe principiile de sine stătătoare ale entităţii de sine stătătoare completate cu valenţele cogito-ului care rostuieşte fiinţa

transcendentă. Tocmai aceste culise ale operei dramatice stau în centrul de interes al prezentei cărţi. Cele zece piese ale dramaturgiei blagiene beneficiază, fiecare în parte, de analize ample, cu instrumente competente împrumutate din critica tematică, filosofia culturii, sociologie, psihanaliză şi, mai ales, arhetipologie. Găsim, în paginile volumului, eseuri de valoare concentrate pe idei-forţă indisolubil legate de esenţele spiritualităţii şi ale destinului cultural autohton, intenţia fiind de a resemantiza efervescenţa Absolutului fiinţei, un „absolut de sortimente”, extrem de productiv în fiecare dintre Fondurile imagistice ale dramaturgiei blagiene. Volumul oferă o sugestie de acceptare a protocolului compunerii simbolurilor şi de revigorare a tuturor structurilor mitice şi arhetipale viabile. Atenţia se concentrează prioritar pe elementele de forţă ale semnificării, spre dimensiunile cutumiare ale actanţilor ritualici ai dramaturgiei blagiene. Volumul este gândit într-un mod aparte, oferind noi perspective de lectură cititorului căutător de sensuri subtile.

(Diana Câmpan, *Despre instituirea estetică a absolutului blagian în viziunea unui tânăr exeget*, în „Paşii profetului”, Alba Iulia, Festivalul Internaţional „Lucian Blaga”, 9 - 11 mai 2003, Ediţia a XIII-a, Editori: Ministerul Culturii şi Cultelor, Direcţia pentru Cultură, Culte şi Patrimoniu Cultural Naţional Alba, Biblioteca Judeţeană „Lucian Blaga” Alba Iulia, p. 3)

Volumul pune accentul pe valorificarea capacităţilor polimorfismului blagian. Întâlnim o pledoarie pentru „Dorul românesc”, un teritoriu în care religiosul şi magicul se află în dispută. Imaginile sinteză transpun prin cuvânt, prin tăcere sau prin pauze semnificative profundele dualităţi ale sufletului omenesc, în desăvârşită căutare şi aspiraţie înspre absolut, spre creaţia de dincolo de moarte. Fondul instinctual al fiinţei animă dimensiunea unui permanent proces de limpezire şi rostuire interioară, lupta dintre conştiinţă şi legea cărnii, sacrificarea interesului personal în favoarea celui colectiv, conştiinţa unei misiuni de dincolo de timp, care acordă

substanţă purtătoare de sens şi gravitate dimensiunii imaginative a spiritului creator. De unde şi încărcătura metafizică pe care dramaturgul o atribuie mereu personajelor sale, fiecare aducând în scenă numeroase nuanţe semantice, expresii stilizate, esenţializate şi abstractizate, care adâncesc ideea de „teatru artistic" aşa cum o concepe Blaga. Sub zodia florarului, spiritul blagian îşi vădeşte valoarea de permanenţă şi fecundă articulare în spaţiul creaţiei, atotbiruitoare în faţa fragilităţii şi efemerului existenţial.

(Mircea Popa, *Exegeze blagiene* în „Caligraf", Drobeta Turnu Severin, revistă de cultură editată de Asociaţia Culturală „Decebal" - Mehedinţi, apare sub egida Uniunii Scriitorilor din România, Preşedinte de onoare Paul Tudor, Anul IV – Nr. 6 (40), iunie 2004, ISSN 1528-5183, p. 4).

Un studiu de referinţă este rezervat Meşterului Manole din piesa cu titlul omonim. Aplombul cărturăresc al tânărului universitar anunţă un cercetător cu stil deja format, sobru şi cu o frază limpede, coerentă, cursivă. Întreg demersul lui Lucian Bâgiu oferit protagonistului Manole vizează acel *laudatio* adus lui *homo aedificans*, pe care Blaga l-a coborât din sfera ideilor în mitologia românească.

(Marian Barbu, *Lucian Blaga în actualitate*, în „Scrisul românesc", Revistă de cultură fondată la Craiova, în 1927, Apare sub egida Ministerului Culturii şi Cultelor, Serie nouă, Anul III, Nr. 5-6 (21-22), mai-iunie 2005, p. 20).

O nouă abordare a teatrului lui Lucian Blaga întreprinde, recent, tânărul universitar albaiulian Lucian Bâgiu, într-o lucrare mai mult decât meritorie: *Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului* (Editura Imago, Sibiu, 2003). Sub acest titlu, ce ar părea de o căutată preţiozitate, autorul încearcă să surprindă – după cum

afirmă într-un lămuritor preamblu – „instituirea «estetică» a spiritualității absolute prin «misterul existențialist»!”…

Precizând, de la bun început, că teatrul lui Blaga „se construieşte în secvențe de *coincidentia oppositorum*”, fiind, astfel, prin excelență, un teatru de idei, Lucian Bâgiu punctează ideea de perspectivă ontică şi ontologică în acest teatru, care nu numai că ar *reconfigura* tragedia antică, dar, mai mult, ar experimenta misterul medieval renascentist (*Tulburarea apelor*, 1923), pantomima misterială medievală (*Înviere*, 1925), misterul simbolist (*Cruciada copiilor,* 1930), dimpreună cu misterul antic (*Zamolxe*, 1921), „jocul dramatic” expresionist (*Fapta*, 1925), tragedia instauratoare (*Meşterul Manole,* 1927), fresca istorică (*Avram Iancu*, 1934), parabola biblică (*Arca lui Noe*, 1944), chiar jocul cu măşti (*Anton Pann*, 1945).

Situat în avangarda teatrului românesc, în prima sa perioadă de creație (1921-1925), aşa cum bine observa cercetătoarea Doina Modola, dramaturgia lui Blaga rupe, de fapt, cu tradiția clasică a genului, fixându-se pe o poetică esențializată, grație modulației expresioniste, „expresionismul fiind – observă autorul – o accepție proprie în teatrul său”, prin stilizare, esențializare şi abstracțiune.

Perceput „nu ca un curent modern, ci ca o categorie tipologică recognoscibilă în întreaga istorie a culturii”, expresionismul este un curent cultural „care promovează valoarea şi ideea de «absolut», precum şi raportarea la principiul cosmic, ontic”: „Recuperarea estetică a spiritualității absolute aparține aşadar expresionismului în măsura în care vom considera expresionismul ca pe un stil detectabil în cultura europeană medievală şi modernă, inclusiv în cultura populară românească, şi chiar în spațiul extra-european, la egipteni, indieni, japonezi, chinezi etc.”

Sub acest concept, de largă cuprindere, autorul aşează cuvintele filosofului:

„De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea interioară îl transcendează trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic

expresionist.” (*Filosofia stilului*, 1924).

Desigur, din această perspectivă „teatrul blagian aparține cu siguranță expresionismului", adică acelei categorii tipologice ce urmărea „redarea lucrurilor *sub specie absoluti*"… Numai că trebuie prevăzută determinarea istorică a arealului cultural, poetul venind în contact cu expresionismul în vremea studiilor sale la Viena. Născut, așadar, într-un areal de cultură german, pe la începutul secolului al XX-lea, expresionismul, cu estetica lui axată pe esențializare, abstract și ideatic, nu trebuie transferat în mod cultural anistoric, ci înțeles în acel context de idei, ce a revoluționat, artistic și estetic, arta secolului…

Structurată în zece capitole, fiecărei piese fiindu-i dedicat un comentariu, studiul doctoral al dlui Lucian Bâgiu recomandă un autor bine orientat în problematica dramaturgiei blagiene, care încearcă să surprindă esențialitatea și specificul fiecărei piese în parte. Bunăoară, dacă în „Zamolxe" criticul identifică – slujindu-se de titlul celebrului eseu al poetului din 1921 – *„revolta fondului nostru nelatin"*, în „Tulburarea apelor" el remarcă *„reemergența fondului ancestral sub forma mitului păgân al lui Iisus-Pământul"*. „Daria" ar sugera *„izolarea (individului) pe fond cosmic"*, iar „Ivanca" ar milita, în cadre estetice, pentru o *„reconsiderare a inconștientului"*. O *„pledoarie pentru dorul românesc"* ar exprima patomima „Înviere", iar tragedia „Meșterul Manole" ar ilustra acea *„perspectivă sofianică și fatalitate demonică"*, engramate profund în spiritualitatea românească.

Ideea de *„apriorism românesc"* și de *„absolut ancestral revelat"* ar fi încifrată în sens onto-gnoseologic în „Cruciada copiilor". Apropiindu-ne de „misterul istoric", criticul citește în „Avram Iancu " *„o viziune tragică asupra eroului mitic"*, iar o altă dimensiune emblematică a spiritualității românești, în care întâlnim și răsfrângerile duale ale unui creștinism popular și cosmic de început, în lupta dintre Fârtate și Nefârtate (*„onticul dual antinomic"*) ar fi reflectată de „Arca lui Noe". De aici la dichotomia revelatoare *„Povestea Vorbei* vs. *Cântul mut"* este însuși acel capăt de drum situat la marea înălțime de cuget poetic și meditație filozofică de pe platoul căreia ni se dezvăluie, armonioasă și coerentă în întreaga ei alcătuire,

această ***terra mirabilis*** a operei dramatice, în care mitologia și istoria, în modulația expresionismului poetic blagian, configurează o lume distinctă a românității noastre ca spiritualitate și destin.

În eseul final, *Ficțiunile matcă în dramaturgia blagiană*, autorul încearcă să fixeze acele „imagini-sinteză", de care însuși Blaga făcea vorbire, ca „teme și tipare fundamentale în creația mitică", pe considerentul că, vorba filozofului, „în mit imaginea sinteză e suverană", fiind totodată o entitate complementară a realității, un principiu suprem integrator și valorizant al frânturilor surprinse în contingent (asimilată de eseist cu „ficțiunea-matcă" din concepția lui André Maurois, fie că aceasta ia denumirea de „arhetip" jungian sau mit mioritic).

Accentuând, pe această idee, că dramaturgia lui Blaga are și o viziune unitară („teme și tipare fundamentale", cum le-ar zice Titus Bărbulescu, care-i asigură coeziunea ideatică și stilistică), Lucian Bâgiu trece la o inventariere a acestora, îmbogățind sau corectând, oarecum, clasificarea lui Titus Bărbulescu: 1. ***Teme sacre sau liturgice*** (*Zamolxe, Tulburarea apelor, Daria, Ivanca, Înviere, Meșterul Manole, Cruciada copiilor, Arca lui Noe, Avram Iancu* și *Anton Pann*) și 2. ***Teme bogomilice***, ușor de identificat sau suprasaturate, nu numai în *Meșterul Manole*, dar și *Tulburarea apelor, Ivanca, Arca lui Noe*.

Pe lângă aceste două teme, radiografiate în conflictele modelatoare ale pieselor și în mentalitatea personajelor de acolo, ar mai fi de identificat și o a treia temă, formulată astfel: 3.***Tema operei împlinite***, a faptei și spiritului, în care importantă este acea calitate și voință frenetică a personajului blagian de *a făptui*, căci „înfăptuind" duci spiritul mai departe, pui lumea în mișcare și drama, conflictele iremediabile se sublimează în tragedie și eliberare. Adevărata «faptă» transcende în mituri ale iluminării și salvării (spre exemplu, sublimarea «faptei» lui Anton Pann în *Cântul mut*, dovadă a sublimării spiritului în *cântec*). Cu alte cuvinte semnificantul constituit din sunete ascunde semnificatul ambiguu, care are o valoare fonică, de ordinul incantației, vizând «iluminarea» și «sacramentele». Rostirea cuvântului declanșează forțe, stârnește

pasiuni, angajează destine, participă la întregul ansamblu fizic al spectacolului. Surprizele semnificantului sunt multiple și ele trimit la sacramental, la ideatic, la regăsirea armoniei, la iluminarea, la salvarea sau la jertfa care pecetluiește mituri și legende ale spiritualității românești.

Lucian Bâgiu urmărește această bogată problematică de idei a dramaturgiei blagiene în strânsă legătură cu o bibliografie critică recunoscută. E o lectură care se pliază, de fapt, pe judecățile de valoare formulate deja în legătură cu acest teatru, de la critici din generațiile mai vechi (T. Vianu, Dragoș Protopopescu, Petre Manoliu, G. Călinescu, Perpessicius, Octav Șuluțiu**)** la interpreți de dată mai recentă (Ov. S. Crohmălniceanu G. Gană, Dan C. Mihăilescu, Al. Paleologu, Alice Voinescu, Eugen Todoran, V. Fanache, Titus Bărbulescu, Mircea Braga, Doina Modola, Ioan Mariș, Aurel Sasu, Ion Vartic ș.a.), nelipsind raportările la prestigioși cercetători străini pentru fixarea teoretică a dezbaterii (Mircea Eliade, Ervin Rohde, Herman Melville, André Maurois, Guy Rachet…).

Pe lângă aceste nume de referință, autorul apelează curent la eseurile și studiile filozofice blagiene, pentru o înțelegere cât mai exactă dar și nuanțată, unitară și integratoare a fondului de idei, știindu-se că multe din ideile filozofice își găsesc ecou în opera lirică și dramatică.

Lucian Bâgiu este un tânăr critic de largi disponibilități creatoare. Raportându-și comentariul și reflecțiile la exegeze de mare autoritate, el nu rămâne la acest stadiu de alumn admirativ, dimpotrivă caută repere în spațiul culturii universale și mai ales în operele teoretice blagiene, de la *Filozofia stilului* la *Zări și etape*, *Isvoade* și *Trilogii*, îndeosebi *Trilogia culturii,* pentru o cât mai coerentă și argumentativă expunere.

Lucrarea dlui Lucian Bâgiu are cursivitate în decelarea „instituirii estetice a absolutului" în teatrul lui Blaga, ea venind într-un moment când reexaminarea ***dramatikon***-ului blagian se face nu numai din perspectiva poziționării avangardiste a acestei opere, ci și din considerente intrinseci poeticii sale expresioniste axate pe

metafizica absolutului, idealității și esențializării, de la mitul antic și misteriile medievale la subconștientul insondabil al omului modern.

Zenovie CÂRLUGEA, 15 octombrie 2011*

(în vol. *Lucian Blaga – Sfârșit de secol, început de mileniu*, Scrisul Românesc. Fundația-Editura, 2012, p. 140-145).

---

* http://zenoviecarlugea1950.wordpress.com/autori-si-opere-cronici-si-recenzii-2/autori-si-carti-recenzii-si-cronici-2/

Scurtă notă biobibliografică

Lucian Vasile Bâgiu s-a născut la 23 noiembrie 1979, la Cluj-Napoca. Este doctor în Filologie magna cum laude, titlu obţinut la Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca în anul 2006 şi, din acelaşi an, este membru al Uniunii Scriitorilor din România. A îndeplinit mandate de lector de limba română la Universitatea Norvegiană de Ştiinţe şi Tehnologie din Trondheim între anii 2008-2011, la Universitatea Carolină din Praga în anul universitar 2012-2013, iar de la 1 august 2014 este agreat în cadrul Universității din Lund, Regatul Suediei. Îi este rezervat un post de asistent universitar la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia.

De același autor: *Sânziana în Lumea Poveștilor* (2006), *Neliniști* (2006), *Valeriu Anania. Scriitorul* (2006, Premiul pentru critică și istorie literară pe anul 2006 al Uniunii Scriitorilor din Romania, Filiala Alba-Hunedoara), *Bestiar. Salată orientală cu universitari închipuiţi* (2008). Este coautor al volumelor: *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* (coord. Constantin Cubleșan, 2005), *Presa românească și ideea națională* (Antologie de articole politice și poezii patriotice, cronologie și dosar critic. Studiu introductiv și notă asupra ediției de Mircea Popa, 2006), *Mihail Sebastian. Teatru. Dicționar de personaje* (coord. Constantin Cubleșan, 2007), *Sacrul în poezia românească* (coord. Aurel Pantea, 2007).

Cuprins